

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is in common time (C). The score is divided into two systems. The first system contains measures 38 to 41, and the second system contains measures 42 to 45. The melody is written in the top staff, and the bass line is written in the bottom staff. The music is in a simple, folk-like style. The notation includes notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a double bar line and a measure marked "46.". The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It also contains several measures of music, including a double bar line and a measure marked "46.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is written in a simple, folk-like style. The melody is on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are written below the bottom staff. The score is numbered 47. There are some markings like 'X' and '*' on the staves, possibly indicating fingerings or specific notes. The paper is aged and yellowed.

47.

The Rose Tree

4 3

ibid. und p. 95.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with notes and rests, interspersed with figured bass notation (numbers 5, 3, and +). The bottom staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. It also contains several measures of music with notes and rests, interspersed with figured bass notation (numbers 6, 4, 3, 7, 6, and 5). The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

ibid.

65.

The musical score for 'ibid.' consists of two staves. The top staff is in 3/4 time and features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, along with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents, slurs). The bottom staff is in common time (C) and provides a harmonic accompaniment with fewer notes, including some rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for a three-part setting, measures 69-196. The score is written on six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and ornaments. Measure numbers 69, 78, 80, 83, 93, 101, 136, 158, and 196 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and the number 196.

195. 197.

207. 227.

239. 245.

274. 292.

303.

Aus allen diesen Exempeln kan ein Liebhaber sehen, nicht nur wie ein Accord oft nur zweystimmig, oft aber mit einer doppelten Tertzie gemacht wird, dergleichen Griffe sind hier immer mit einem + bezeichnet; sondern er kan auch hieraus lernen, wo der Unisonus und die Verdoppelung der 3 oder 6 beyin Sexten-Griff statt hat. Hiedurch wird vornemlich den Mittel-Stimmen das Springen benommen, wenn die oberste Stimme oder die Melodie im Discant springet. Wer das ganze Buch erst ausstudiret, der wird diese Exempel am besten beurtheilen können. Wir wolten noch etliche dergleichen Exempel geben. Wer folgende Sätze aus bemeldeten Choral-Buch nach der gewöhnlichen Art einen Accord zu greifen spielen wolte, der würde offenbare Quinten und Octaven machen und die Secundam superfluum fleissig hören; man spiele sie aber entweder nur zweystimmig im Discant oder man verdoppele die Tertzie. Einem Liebhaber der reinen Harmonie ist am regelmässigen Spielen viel gelegen, deswegen wollen wir zu den vorigen Sätzen noch folgende fügen, worin die Quinte, Octave und Secunda superflua ist vermieden worden.

Sätze, da der Accord nicht voll seyn kan, um Quinten und Octaven zu vermeiden.

The musical examples are arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'p. 13.' and shows a progression of chords with various accidentals and a '+' sign. The second system is labeled 'ibid.' and shows a similar progression. The third system is labeled '38.' and shows a progression of chords with various accidentals and a '+' sign. The examples illustrate how to avoid perfect fifths and octaves by using specific chord voicings and accidentals.

73. 88.

103. 121.

137. 155.

177. 194.

Sätze, darin die Secunda superflua vermieden.

pag. 5. 202. 223.

42.

und mehrere Stellen, welche man nun schon wird wissen zu machen. Man verzeihe mir diese Digression; es hätten sich diese Sätze freylich am besten in den ersten Abschnitt geschicket, allein ich habe das Wernigeröder Choral-Buch bey Verfertigung des ersten Abschnitts noch nicht gehabt. Hiemit gehen wir in unserer Abhandlung weiter.

Was das heis-
se, den nächst-
gelegenen
Griff nehmen,

§. 13. Wenn der Bass eine Terzie steigt oder fällt, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so geschieht nur eine kleine Veränderung, wie aus den vorigen §. 11. befindlichen Sätzen zu ersehen, da fiel die Bass-

Daß Note *g* eine Tertzie tiefer, nemlich in *e*; als im ersten Exempel blieb zu *e* der ganze Accord zu *g* liegen, nur bloß das unterste *a* muß ein *e* werden, als die Octave zu *e*. Im vierten Exempel wurde wieder aus *a* nur *e*. Das heist nun recht den nächst gelegenen Accord suchen; es heist auch den nächst gelegenen Accord suchen, wenn der Discant gradatim steigt oder fällt. Bey N. 5. und 6. aber hat man den nächstgelegenen Accord nicht genommen, sondern herum vagiret. Diß ist leicht, wer nur einen jeden Haupt-Accord weiß, der nimt immer den nächst gelegenen, und zwar bedienet er sich hiebey des Motus contrarii. Wer dieses Capitel mit Bedacht gelesen, die guten und schlechten Exempel betrachtet und alles selber nach der gegebenen Anleitung, warum dieses oder jenes gut oder unrecht ist, untersucht hat, und sich die sechzehn Regeln gemerket hat, der hat schon das nöthigste von der Lage der Hand gefasset, und wird durch die Uebung immer weiter kommen.

C A P V T IV.

Uebungen im Accord.

§. 1. Im ersten Abschnitte haben wir schon dreyerley Accorde gehabt, nemlich 1) wenn bey der vollkommenen Quinte und Octave die gro- Viererley Accorde.
ße Tertzie ist, 2) wenn statt der grossen Tertzie zur Quinte und Octave die kleine Tertzie kömmt, 3) wenn die Octave und kleine Tertzie eine unvollkommene Quinte bey sich haben: hiezu kömmt noch 4) wenn zur Octave und grossen Tertzie eine Quinte *superflua* kömmt. Sie sehen in ihrer dreymaligen Veränderung also aus:



Die letzte Art mit der Quinta *superflua* kömmt selten vor, klinget auch sehr hart, und ist nur deswegen zu merken, weil daraus einige andere Griffe durch Verwechselung der Stimmen hergeleitet werden. Es hat diese Quinta *superflua* auch eine Resolution nöthig; denn sie resolviret über sich, das ist, die Note die darauf folget muß einen halben Ton höher gehen, als hier muß nach *gis*, *a* folgen, sie ist deswegen auch keine Consonans mehr, eben so wenig wie die kleine Quinte, (in unserm Exempel N. 3. ist *f* die kleine oder falsche Quinte zu *H*) welche unter sich resolviren muß, eine Consonans ist. Ich finde aber nicht nöthig, einen Anfänger hier damit Wiedeb. Gen. Baß. 3i auf-

aufzuhalten, sondern ich will ihm vielmehr gleich Gelegenheit geben, seinen ordentlichen Accord, worin die Quinta perfecta ist, zu üben, und ihn zum Accompagnement auf die leichteste Art suchen zu gewöhnen.

Sehr leichtes
Accorden-
Exempel

§. 2. Unsere erste Uebung im Accord soll aus einer Zusammenfassung des vorhergehenden bestehen; wir wollen nemlich die vorhergegangene sechs Sätze vom Liede: Werde munter mein Gemüthe 2c. als womit ein ~~nen~~ Liebhaber nun schon wird bekant geworden seyn, hersehen, vorhero erstlich die Lage der Hand nach der dreyimaligen bekanten Veränderung der Accorde drüber setzen, nachhero aber weg lassen. Die Abtheilung in Sätze soll hier auch wegfallen, deswegen man sich zu üben hat, dieses Exempel egal im Tacte weg zu spielen. Wer nun die Accorde fertig treffen kan, dem wird es, meiner Meinung nach, nicht schwer fallen, eine Gleichheit der Zeit in seinen Griffen in Acht zu nehmen. Er zehle eins, zwey, drey, vier auf eine egale Weise, wie im ersten Theil ist gelehret worden, und schlage jedes mal einen Griff dazu. Wer sich nun ein wenig in Hand-Sachen oder nur im ersten Theil meines Clavierspielers umgesehen hat, der wird die Fingersehung dieser langsam gehenden Bass-Noten schon wissen. Wir wollen zuerst mit der Octave in der Ober-Stimme anfangen, und immer den nächstgelegenen Accord nehmen, es möchte etwa so kommen:

mit der Octa-
ve in der
Ober-Stim-
me.



Hier

Hier ist nun zwar die Melodie nicht immer die beste, allein es ist auch doch kein unsingbarer Gang darin; die Bewegung der rechten Hand ist sehr sanft; wer sich nur ein wenig im ersten Abschnitt geübet hat der wird diese Accorde gleich treffen lernen, man nehme indessen die beyden ersten Noten des andern Sazes *f e*, als wovon §. 9. mit Fleiß so weitläufigt gehandelt worden, wohl in Acht, bey *f* bleibt die Octave weg und die Terzie wird verdoppelt, weil hier *Motus rectus* ist. Nun muß man sich üben dieses nach dem Tact zu lernen, welches leicht geschehen kan, indem es lauter reine Accorde und dazu einerley Mensur, nemlich lauter Viertel sind.

§. 3. Nun wollen wir die rechte Hand einmal ein wenig ändern und mit der Terzie anfangen:

Dasselbe
Exempel mit
der Terzie in
der Ober-
Stimme.

Hier ist nun die Melodie besser als im ersten Exempel, die rechte Hand gehet auch ganz ordentlich ohne Sprünge. Die beyden Bass-Noten *f e* zu Anfang des andern Sazes stehen hier *Motus contrario*, deswegen wird hier bey *f* die Terzie nicht verdoppelt, sondern man darf nur die Octave weglassen, und diesen Griff in der rechten Hand zweystimmig spielen. Man siehet überhaupt hieraus, wie man immer den nächstgelegenen Accord genommen hat. Ein Liebhaber übe dieses nun fein, wir wollen nachhero den

Baß allein aussetzen ohne Discant, um einen Anfänger zu gewöhnen mit einerley Noten zufrieden zu seyn und die rechte Hand selbst zu erfinden. Indessen spiele man alles mit Einsicht, und untersuche alles nach Cap. III.

Dasselbe, mit
der Quinte in
der Ober-
Stimme,

§. 4. Jetzt folget der dritte Haupt-Accord, da die Quinte oben liegt, hie könnte einer nun etwa so accompagniren:



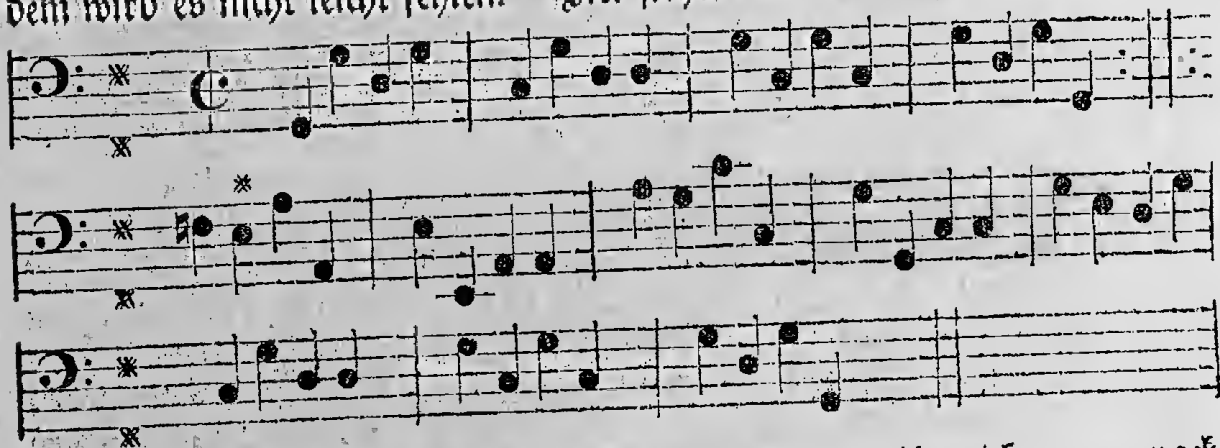
Die beyden ersten Noten *f e* des andern Sazes werden hier also gemacht, nemlich die Octave bleibt im *f* Accord weg, und die rechte Hand nimmt nur *e*, wie Cap. III. §. 9. N. 9. auch nachzusehen ist. Die Melodie ist durch und durch so gut nicht wie bey §. 3. da wir mit der Terzie anfangen. Man hat hier nun vornemlich eine Probe geben wollen, was die rechte Hand für Fortschreitungen zu thun habe, nemlich ohne Sprünge, mit Beobachtung des *Motus contrarii* und Vermeidung unmelodischer oder ungeschickter Gänge. Es hat aber nicht die Meynung, daß man, wenn einem z. E. diese Baß-Noten ohne Discant vorgeleget würde, es alles just eben so machen müste; nein, es kan einer hier mit der Quinte oben anfangen, und ist darum doch nicht gebunden, immer so wie hier mit der rechten Hand fort zu gehen,

Wie diese
Exempel zu
gebrauchen.

gehen, und so auch von den beyden andern Exempeln. Wer nun folgen- des spielen und mit der Terzie anfangen wolte, von dem könnte man eben nicht fordern, daß er die rechte Hand in ihrer Lage, nach §. 3. sollte gleich- sam auswendig gelernet haben; nein, er hat hieran nur ein Muster und im vorigen dritten Capitel findet er deutlichen Unterricht.

§. 5. Nun wollen wir es wagen, und den Baß nur allein hersehen. Frisch gewagt, ist halb gewonnen; wer nur alle Accorde kennet und das vo- rige mit Aufmerksamkeit und nöthigem Fleiß gelesen und durchstudiret hat, dem wird es nicht leicht fehlen. Hier stehet nun der Baß:

Der Baß des
vorigen Exem-
pels ohne
Oberstim-
me.



Wie oft wird man nun vergeblich nach einen Wegweiser, ich meyne nach einer Discant-Stimme suchen, es wäre auch kein Wunder, wenn man sich anfangs nicht gleich darin finden könnte, es ist ungewohnt, allein das beste ist, daß es sehr leicht ist. Da die Erlernung der Music bey den meisten bloß aus Lust oder zum Vergnügen geschieht, (denn wie viel Liebhaber der Music gibt es, welche nicht eben ihr Brod damit verdienen, oder Organi- sten, Cantores oder Glieder einer Capelle werden wollen,) so ist dieses eine Ursache, warum man nicht mehr Liebhaber findet, welche sich auf das Ac- compagnement legen; denn gewiß sind nicht die meisten Bässe so trocken und dürre, wenn kein ander Instrument dabey gespielt wird, daß es einem Liebhaber leicht verdriessen kan, sich in seiner Einsamkeit dabey lange auf- zuhalten, hielte er aber aus und sähe, (wie es denn auch seyn soll,) nicht auf das Vergnügen, sondern bemühet sich nur seinen Baß tactmäßig mit den Signaturen treffen zu können, und studirte also recht den General-Baß, so würde er wohl nachher Gelegenheit finden, entweder einen Violinisten, Traversisten oder Sänger zu begleiten und seine Kunst gebrauchen zu kön- nen. Im Fall jemand einen guten Freund hätte, der eine hübsche Violin oder Traversiere spielte oder nach Noten singen könnte, und zwar tactmäß- sig, der könnte bey Erlernung des Accompagnements nicht allein bald groß- sen Nutzen, sondern auch viel Vergnügen davon haben; der würde nicht allein mit ihm Geduld haben, sondern ihn auch am besten im Tact infor- miren

Warum die
Erlernung des
General-Bas-
ses manchen
verdriesset.

Wie der Tact
am besten zu
lernen.

miren können. In Hoffnung nun, man habe einen solchen guten Freund, der auch zugleich ein Musicus ist, will ich diesem Baß eine Violin oder Traverse geben, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu Erlernung des Tactes zu geben, einige Veränderungen damit vornehmen, da der Baß immer derselbe bleibt. Nachhero wollen wir dem Baß auch eine kleine Variation geben. Da nun aus vorigen die Griffe werden bekant seyn, so kan man desto mehr auf den Tact und auf die Lage der Hand acht geben. Im ersten Exempel habe die Violin mit dem Baß in Viertel gehen lassen, zu desto besserer Unterstützung des Accompagnisten. Man suche hiebey immer im Sinne zu zehlen: Eins, zwey, drey, vier, auf eine egale Weise, bis sich eine musicalische tactmäßige Bewegung einfindet, man gehe nicht eher weiter, als bis man erst erkennen lernet, was denn eigentlich der Tact sey; alle andere Gedanken müssen ferne seyn, das ganze Gemüth muß sich im Anfang drauf legen. Wir werden zwar noch ein Capitel vom Tact haben, weil aber in der Music (bloß die Chorale ausgenommen) alles im Tact geschrieben und eingetheilet stehet, so kan nicht das allermindeste musiciret werden, oder es muß tactmäßig geschehen, daher habe nun hier schon daran erinnern, und zugleich Exempel, die nach dem Tact gehen müssen, hersehen wollen. Man hat vorerst die Freyheit einen langsamen Tact zu zehlen; die ganze Kunst ist, daß man den Tact so läßt, wie man ihn angefangen und hernach nicht geschwinder wird. Wer musicalisch ist, der hat vieles voraus, der kan sich leicht, wenn es ihm nur nicht in den Griffen fehlen will, in den Tact, den der Violinist erwehlet, richten.

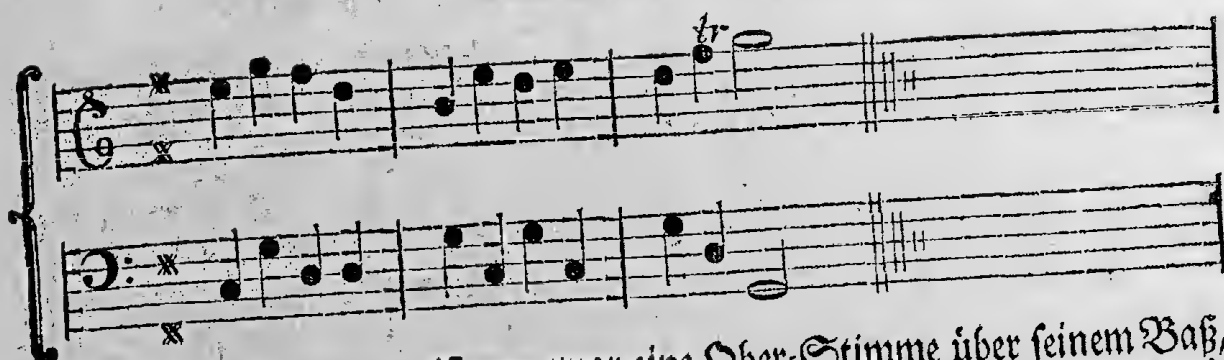
zu

Accorden-
Exempel, da
die Violin
gleiche Men-
sur mit dem
Baß hat.

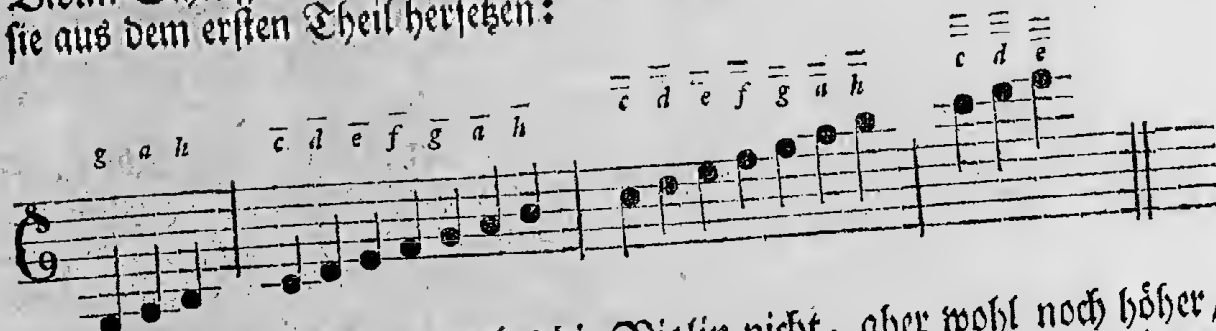
§. 6. Wir wollen ohne weitem Umschweif unser Exempel hersehen:

N. 1. Accorden-Exempel.





Hier hat der Accompagnist nun zwar eine Ober-Stimme über seinem Baß, Erinnerung.
es sind aber Violin- und keine Discant-Noten, er darf sich aber nicht so
darnach richten, daß er, wie im vorigen ersten Abschnitt bey Liedern, die
Ober-Stimme in kleinen Fingern nehmen müßte, wie wolte er denn hier
mit den Sprüngen fertig werden. Nein, er läßt dem Violinisten seine
Stimme, und reflectiret und siehet vorerst nur bloß und genau auf seine
Baß-Noten. Es ist aber auch unumgänglich nöthig, daß ein Accom-
pagnist alle bekante und gebräuchliche Schlüssel der Music kenne, als den
Violin-Alt- und Tenor-Schlüssel. Im ersten Theil meines Clavier-
Spielers findet man im 2ten Abschn. Cap. XVIII. alle musicalische Schlüs-
sel und die mancherley Art Noten. Unter allen diesen nun, ist einem Ac-
compagnisten (der nun schon Discant- und Baß-Noten fertig kenne) der
Violin-Schlüssel oder die Violin-Noten am nöthigsten. Wir wollen der Violin-
sie aus dem ersten Theil hersehen: Schlüssel.



Tieffer als ungestrichen g gehet die Violin nicht, aber wohl noch höher,
als ich hier angezeigt habe, doch nur selten. Die Traversiere gebrau-
chet eben diese Art Noten, ihr tiefster Ton aber ist eingestrichen d, die Höhe
aber ist nicht zu bestimmen, einige können sehr hoch in der dreigestrichenen
Octave kommen. Wer nun die Violin-Noten kenne, der hat den Vor- Der Vortheil
theil, daß er bey dem Accompagniren, wenn anders die Violin über seinem Baß
Baß stehet, immer sehen kan, wo die Violin ist; ferner kan er folgende
Regel, die man einem Accompagnisten auch gibt, auch in acht nehmen ler-
nen: „Man richtet sich, so viel möglich, in Ansehung der Höhe oder Tiefe Regel.
„der obersten Stimme der rechten Hand, nach der Stimme welche die
„Haupt-Melodie führet, es sey nun eine Violin, Traversiere oder Di-
„scant-Stimme, das ist, man überschreitet selbige nicht, sondern läßt sol-
che

„che Haupt-Stimme gerne hervor ragen.“ Ein Accompagnist, der die Haupt-Stimme über seinen Bass hat, und die Noten dieser Stimme kennt, thut nicht mehr als recht, wenn er diese Regul wohl in acht nimmt; hat er aber nichts als seinen Bass vor sich, so ist es ihm nicht zu verdenken, wenn er es nicht allenthalben trifft, sondern zuweilen höher als die Haupt-Stimme ist; ein gutes Gehör und Achthaben auf die Haupt-Stimme muß alsdenn seine Regul seyn. Von einem Anfänger aber ist dieses noch nicht zu fordern, der siehet nur zu, daß er seine gegebene Grenzen von *f* bis *f* nicht ohne Noth überschreitet. Wenn hier die darüber stehende Violin-Stimme verwirren sollte, der nehme den Bass allein, so wie er §. 5. siehet. Schreibt er etwa seinen Bass ab, so mache er die Zeilen was weit von einander und schreibe es, wie §. 5. geschehen, nemlich daß die Noten nicht das Ansehen haben, als wäre die andere Zeile der ersten untergelegt, wie der Bass zu den Liedern unter den Discant-Noten muß gelegt werden, er mache es auch so, daß die Tact-Striche nicht unter einander zu stehen kommen; es kan ihn dieses sonst auch leicht confus machen. Man kan auch dem mitspielenden Violinisten oder Traversisten seine Stimme a parte aus schreiben, denn dazu ist er gewöhnt. Vornemlich muß das Exempel ausgeschrieben werden, wenn man im gedruckten Buche mitten im Stück umkehren muß, denn diß störet bey Anfängern gleich den Tact. Uebrigens denke ich nicht, daß dieses Exempel meinem Clavierspieler, selbst in Ansehung des Tactes, schwer fallen sollte, weil er an der Violin eine gute Stütze hat, als welche hier mit ihm in Vierteln fortgeht.

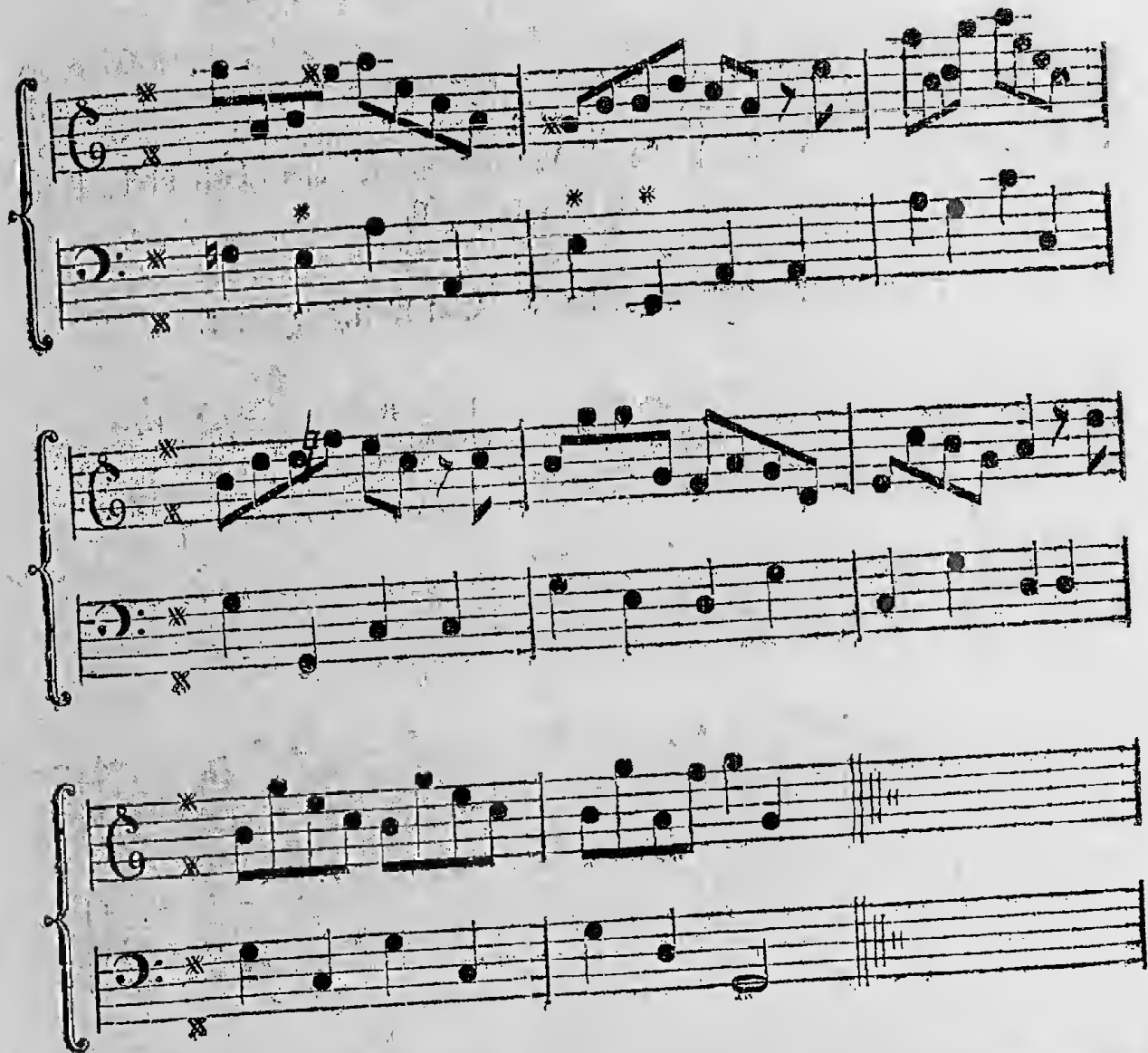
§. 7. Im andern Exempel wollen wir der Violin viele Achtel machen lassen, der Bass soll seine Viertel und vorige langsame Bewegung behalten. Weil nun zwey Achtel auf ein Viertel gehen, so muß ein Anfänger sich darnach richten und dem Violinisten Zeit zu seinem nachzuschlagenden Achtel geben. Es ist sehr nöthig, daß man hübsche Hand-Sachen fertig nach dem Tacte spielen lernet, das hilft viel den Tact beym Accompagnement halten zu können. Es macht hier die Violin zuweilen auch eine kleine Pause, nemlich eine Achtel-Pause, der Accompagnist aber wartet nicht darnach, sondern schlägt seine Viertel in gleicher egalen Zeit: Maasse nach einander fort. Das Exempel ist dieses:

N. 2. Accorden = Exempel.



Maß für An-
fänger, sich
den Bass
apart abzu-
schreiben.

Dasselbe
Exempel mit
Achtel in der
Ober-Stim-
me.
Hand-Sa-
chen.

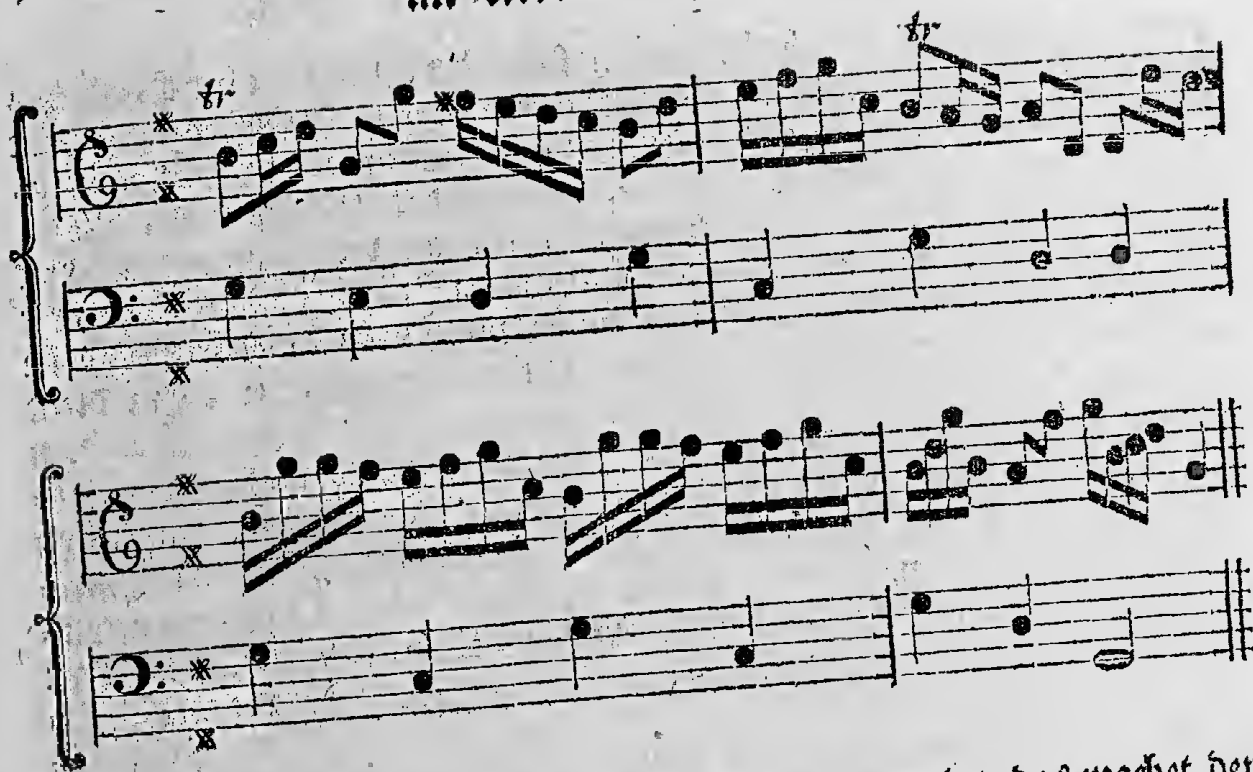


Dies ist vor einen Accompagnisten so leicht als das vorige; indessen machet Erinnerung eine veränderte Melodie hier wieder neue Lust es zu spielen: man reflectire hieben vornemlich auf den Tact. Die rechte Hand kan der Viertel-Messur auch gewöhnen, sie gehet auch mehrentheils in Vierteln oder langsamen Achteln, wie wir hernach weiter sehen werden. Man merke sich sonderlich die beyden ersten Bass-Noten im andern Theil *f* *e*; man lasse ins Accord zu *f* die Terzie oben, lasse vor allen die Octave weg, und brauche Motum contrarium. Nach den Griffen muß man iezo nicht mehr suchen dürfen, sondern man gibt genaue Acht auf den Tact und auf eine gute Fortschreitung der rechten Hand, als wozu im vorigen Capitel eine deutliche Anleitung ist gegeben worden.

Derfelbe
Baß, dazu die
Violin ver-
schiedene
Mensur hat.

§. 8. Anieho wollen wir der Ober-Stimme die Art eines Allegro geben. Der Accompagnist machts wieder wie vorher, denn im Baß ist noch keine Aenderung vorgenommen; er muß nun aber schon die Zeit-Maasse eines Viertels kennen, denn die Violin macht bald vier, bald drey, bald zwey Noten zu einem Viertel, wie hier zu sehen.

N. 3. Accorden-Exempel. Ein wenig munter.



Daß es nun hier in der Violin ein wenig bunt aussiehet, das machet den General-Baß nicht schwerer; indessen muß man sich dadurch nicht im Tact irre machen lassen, und seine Viertel nicht anfangen geschwinder zu machen, sondern sich bey diesem Exempel vornemlich auf den Tact legen. Im Anfang gibt ein guter Freund, der etwa ein Instrument dazu spielt, wohl ein wenig nach, das heißt: er wartet oder eilet, je nachdem der Accompagnist den Tact schleppet, dehnet und folglich zu langsam spielt; oder nachdem er eilet, und zu geschwinde spielt: das erste geschieht gemeiniglich im Anfange, wenn man mit den Griffen noch nicht gut fertig werden kan; das andere aber, nemlich das Eilen, wenn ein angehentlicher Accompagnist einen leichten Baß vor sich hat, worin ihm alle Griffe bekannt. Beides aber taugt nicht. Der Tact ist eine abgemessene Zeit, nach welcher ich einer jeden Note oder Pause, sie sey nun ein ganzer oder halber Tact, ein Viertel, Achtel oder Sechszehn-Theil, nicht mehr oder weniger Zeit verstatte, oder sie länger oder kürzer aushalte, als es die Tact-Art (welche Stücke bestimmt hat) mit sich bringet. Man wundere sich nicht, wenn bey der Uebung dieser leichten Stücke es nicht gleich nach Wunsch fort will. Wer mit einem Anfänger spielt, muß Geduld mit ihm haben, und sich nicht verdriessen lassen, ein Stück etliche mal von vorne wieder anzufangen, und zwar so lange, bis es glücklich, ohne Unterbrechung des Tactes, zu Ende gekommen. Es ist der Tact so wesentlich nöthig, daß viel eher ein unrecter Griff darf vorbeys rauschen, als daß der Tact leiden sollte. Man übe also

By diesem Exempel ist sonderlich der Tact zu üben.

Wie aena pri- observiren

Man muß sich
im Spielen
nicht corrigi-
ren.

Wie es nicht
zu verstehen,

und wie es zu
verstehen.

Ein jeder muß
genau auf sei-
ne Stimme
Acht haben,

um nicht aus
dem Tact zu
kommen.

privatim alle Griffe aufs beste, gewöhne sich zu der besten Lage der Hand, und remarquire alle Kleinigkeiten. Spiellet man aber in Gesellschaft, so gibt man zwar auch acht, daß alle Griffe und Signaturen getroffen werden, daß man keine Quinten, Octaven und ungeschickte Gänge in der rechten Hand macht; allein auf den Tact ist alsdenn am genauesten zu achten. Hat man etwa einen unrichten Griff gemacht, so muß einen das im Tact nicht stören, welches nothwendig geschehen müßte, wenn man seinen Fehler wolte corrigiren oder sich bedenken: Nein, man gewöhne sich lieber nur dreist wegzuschlagen, und nehme sich vor, die etwa begangene Fehler zum andern mal zu verbessern. Genug, wenn man nur vorerst Tact-mässig lernet spielen. Hiedurch aber billige und lobe ich das kühne Verfahren mancher seyn wollenden Accompagnisten nicht, denen nun, weil sie auch andere Instrumente spielen können, der Tact bekant ist, welche in den Tag hinein accompagniren, und die ganze Kunst fast bloß darin setzen, daß sie doch im Tact bleiben und mit den andern Musicis zugleich aufhören: Mit nichts. Ich rede mit Anfängern, die erst den Tact lernen müssen: diese werden schon wissen oder erfahren, daß es, um den Tact nicht zu stören, schon eine Uebung erfordert, seinen erkanten Fehler, ohne ihn gleich zu verbessern, vorbeistreichen zu lassen, und daraus seine Unwissenheit erkennen lernen. Denn mit der Zeit muß es doch dahin kommen, daß nicht allein tactmässig gespielt wird, sondern daß auch einem jeden Griff sein Recht widerfähret. Ich habe nun in den drey ersten Accorden-Exempeln den Baß immer ungeändert gelassen, hingegen der Violin im zweyten und dritten Exempel Achtel und Sechszehn-Theile gegeben, um einem Liebhaber hiedurch zu zeigen, wie er auf die Zeit-Maasse und auf die Geltung seiner Noten genau acht geben und dem Violinisten wieder seine Noten, nach der ihm gegebenen Vorschrift, machen lassen muß, ohne sich im geringsten stören zu lassen. Ja ein angehender Accompagnist muß so genau auf alles, was ihm zu machen steht, acht haben, daß er fast gar auf die Mitspielenden nicht attendiret und nicht wartet, ob er spielt oder pausiret. Kurz! ein jeder spiele seine Partie, bekümmert sich nur, daß er das Seine möge thun, und bleibet mit den andern vor allen Dingen im Tact; ist einem Anfänger nun aber dieses oder jenes Stück schon bekant, und er kan es ohne Mühe heraus bringen, so höret er nach den andern Stimmen, wie sie harmoniren, und wie ein jeder das Seine thut. Im Anfang aber hat man beyde Hände voll mit sich selber zu thun, da muß man sorgfältig acht haben, daß man den Zuhörern ihre Lust durch seine Unachtsamkeit nicht benimmt: denn welch eine elende Music gibt es doch ab, wenn der Accompagnist, oder auch nur sonst eine Mittel-Stimme, einen halben oder ganzen Tact zu früh oder zu späte kommt!

bald kommt! Wer nicht ganz dumm und unwissend in der Music ist, der kan nicht hören; deswegen muß das Stück alsdenn wieder von Anfang angehen. Ein Accompagnist nun hüte sich, daß dieses nicht aus seiner Schuld geschehen muß; darum, sage ich noch einmal, corrigire er sich nicht, wenn er gefehlet hat, sondern sehe nur zu, daß er im Tact bleibe: was das aber zu bedeuten habe, und wie leicht es einem Anfänger widerfahren kan, daß er oft nicht weiß wo hin oder her, ob er hie oder da ist; kan und wird ieder, vielleicht mehr als ihm lieb ist, erfahren. Jedoch Übung bringt Kunst. Dieses habe einem Liebhaber von der Nothwendigkeit des Tactes erinnern müssen, damit er seine Exempel erst fertig in seiner Einsamkeit spielen ler-
net, ehe er seinen guten Freund bittet, die Violin zu ergreifen und mit ihm zu spielen. Er kan es immer so spielen, wie es S. 3. stehet, da mit der Ter-
zie angefangen worden.

S. 9. Weil ich nun hoffe, daß man die rechte Hand zu den Vier-
tel-Schlägen wird gewöhnet haben, weil der Baß eben auch Viertel hatte: Dasselbe Exempel, dar-
so wollen wir sie einmal probiren, wie vest ihr diese Viertel-Bewegung ist, in aber der
und der rechten Hand ihre vorige Griffe zwar ungestört lassen, der linken Baß zuweilen
Hand aber eine kleine Veränderung geben; nemlich sie soll zuweilen Achtel und
machen, und auch hie und da eine Achtel-Pause zu pausiren haben, Viertel
soll sie indessen zuweilen auch noch behalten. Die Violin hat wieder eine
andere als die vorige Melodie, und könnte bey den Sechszehnthel-Pausen
einem Anfänger leicht Gelegenheit geben auch zu warten; der Accompag-
nist aber denkt: Was habe ich mit der Violin zu thun? wenn ich nur meinen
Baß gut schlage. Was ein junger Accompagnist bey diesem Exempel zu
merken hat, wollen wir hernach anzeigen, aniesz aber das Exempel her-
setzen.

N. 4. Accorden-Exempel. Mäßig, nicht zu geschwinde.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano or organ, and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is a series of chord exercises, with many measures containing multiple notes beamed together. Some measures are marked with 'tr' for trills. The notation includes many beamed notes and slurs, indicating rapid passages and phrasing. The first system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature. The second system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature. The third system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature. The fourth system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature. The fifth system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature. The sixth system has a treble staff with a key signature change to one sharp and a common time signature, and a bass staff with a common time signature.



Zuerst merken wir hiebey an, daß wenn im Bass eine Note in Achtel etliche Erinnerungen mal nach einander vorkommt, alsdenn immer ein Achtel allein nachgeht, und wenn vier oder auch mehr da sind, der Griff nur zum ersten und dritten Achtel geschlagen, das andere und vierte Achtel schlägt die linke Hand allein nach: auf diese Weise bleibt die rechte Hand in einer sanften egalen Bewegung, und erhält den Accompagnisten im Tact. Eine kleine Übung macht dieses sehr leicht. Man zählet bey vollem Tact, das ist, bey vier Viertel-Tact lieber acht als vier: denn wenn im Bass Achtel stehen, so thut man viel besser, wenn man von Eins bis Acht, als nur bis Vier zählet; die Bewegung der Achtel ist lebhafter, und ein Anfänger kan sich so leicht nicht verwirren; diß Zählen aber geschieht im Sinne. Zum Viertel, wo eine Achtel-Pause (vergleichen wir hier in der letzten Hälfte des Tactes etliche mal finden) hinter stehet, zählet man drey, und zwar fällt die Zahl 5, 6, 7 drauf; die rechte Hand aber behält ihre Egalität und schläget zu den Zahlen 1, 3, 5, 7. Wer nun Tact-mässig 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 zählen kan, dem wird diß Exempel nicht schwer seyn, sonst ist es nach Anleitung des ersten Theils meines Clavierpielers zu exereiren. Es schlägt also die rechte Hand zu der Achtel-Pause den Griff an, den die folgende Note, als welche allein nachschläget, haben sollte. Wir werden hernach weiter sehen, wie kleine und grössere Pausen zuweilen eine Ziffer über sich haben, da denn die Ziffer über einer etwas langen Pause sich auf die vorhergegangene Note beziehet, stehet aber eine Ziffer über eine kurze Pause, so beziehet sich die Ziffer auf die folgende Note, wie aus diesem Exempel zu erschen.

Von kurzen Pausen.

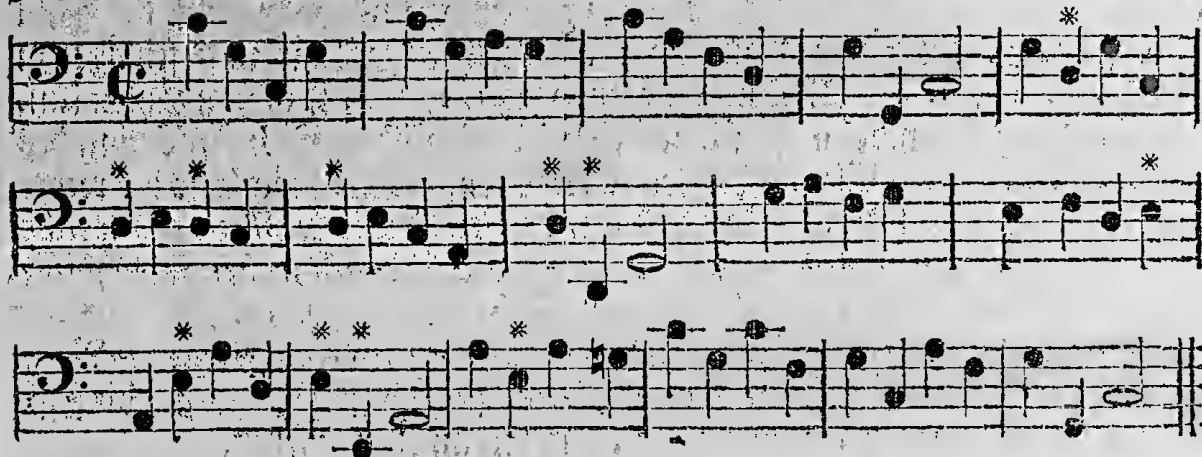
Von beziffer-ten Pausen.



In unserm Accorden-Exempel finden wir im ersten und neunten Tacte zwischen *d* und *g* eine Achtel-Pause, wenn nun die Achtel-Pause eintritt, so muß die rechte Hand den Griff zu *g* vorschlagen; denn ein Achtel ist eine kleine Pause, worauf die Zahl der Achtel, sieben, fällt, bey welcher Zahl 7 die rechte Hand ihren Griff schlagen muß, wie wir oben gesehen haben. Bey den andern vorkommenden Achtel-Pausen gibt es kein Bedenken, ob der Griff der rechten Hand sich nach der vorhergehenden oder folgenden Note richten soll, denn sie sind einerley Noten, woben man nicht fehlen kan. Im obenstehenden kleinen Exempel, steht eine Ziffer über eine Viertel-Pause, welche schon als eine lange Pause angesehen wird, deswegen wird die vorhergegangene Note gemeynet, wie aus den ausgeschriebenen Griffen zu sehen; hingegen wenn eine Ziffer über eine Achtel- oder Sechszehnthel-Pause steht, so wird die folgende Note gemeynet, als hier *f* und *b*, wozu die rechte Hand den Griff anticipiret. Dieses ist, was wir bey diesem Exempel haben anmerken wollen.

Das Accor-
den-Exempel
aus dem 1.
Abschnitt,
nach dem Bass
allein,

§. 10. Wir haben im ersten Abschnitt Cap. VIII. auch sechs Accorden-Exempel, welche sich hieher wieder gut schicken; es muß aber die Discant-Stimme nicht drüber stehen, sondern nur der Bass allein. Weil sie wenig Raum wegnehmen, so mögen sie hier wieder stehen. Cap. VIII. §. 4. steht das erste Exempel aus *c* dur, und ist der Bass dieser:



Dieses Exempel hat nun schon ein wenig mehr zu bedeuten, als das erstere aus dem Liede: Werde munter mein Gemüthe &c. Den Motum contrarium muß man hier vor allen wohl in acht nehmen. Man kan sich aniego mit Nutzen bedienen, was im vorhergehenden Capitel von der Lage der Hand gelehret worden. Weiter kan man dieses Exempel und alle folgende, welche aus dem ersten Abschnitt hier wieder vorkommen werden, an hieseltem Orte nachschlagen, wo man die Lage der rechten Hand, oder die Ober-Stimme eines ieden Griffs antrifft. Man untersuche selbst, ob und an welchen Stellen die Regeln in acht genommen worden: man spiele es nur erst

Wie hiebey
der erste Ab-
schnitt wieder
nachzusehen.

erst wieder etliche mal aus dem ersten Abschnitt, und wenn man nun von allem Grund und Ursache hat eingesehen, so spiele man es nach dem hier stehenden Baß. Wir haben dieses Exempel auch in *d dur* und in *b dur* transponiret, wir wollen es hier auch zur Uebung hersetzen.

Exempel aus *d dur*.

Das vorige in
d dur trans-
poniret,

So wie die Lage der Hand im 1ten Abschn. Cap. VIII. §. 7. über dieses Exempel steht, gehet es fast ein wenig zu hoch, es gehet nemlich bis $\frac{8}{8}$ im 3ten und 14ten Tact, einem Choral-Spieler ist es nicht ungewohnet mit der rechten Hand bis $\frac{8}{8}$ zu kommen, und dem zu gute und zur Uebung ist die rechte Hand auch nur ausgesetzt, im Accompannement aber gehet man so hoch nicht und man kan manches auch näher beisammen haben. Deswegen habe ich unter einer jeden Baß-Note dieses Exempels eine Ziffer gesetzt, welche das Intervallum, so oben liegen kan, andeutet. Wer erstlich einseheth an welchen Stellen Motus contrarius muß gebraucht werden, und wie das Springen in der rechten Hand zu vermeiden; kurz, wer bis hieher in meinem Buche mit Fleiß gelesen und auf alles recht gemerket hat, dem werde nicht mehr nöthig haben die Lage der Hand weiter hin zu zeigen, dahero werde auch nicht viel davon mehr sagen. Es wäre eine sehr nützliche Uebung, wenn einer diesen Baß ausschriebe und den Discant selbst darüber setzte, als der ja, wie man nun schon einsehen kan, aus dem Baß fließet und folget; er ordnet erstlich die oberste Stimme seines Griffes, machet den Schwanz der Noten in die Höhe und setzet alsdenn die leyden Mittel-Stimmen dazu, hernach untersuchet er, ob er auch hier oder da gefehlet und worin er gefehlet hat. Wer Lust zu dieser schönen nützlichen Uebung hat, der wird nun schon wissen, wie ers angreifen soll. Nun wollen wir unser Exempel aus *b dur* hersetzen.

Die Lage der
rechten Hand
ist durch Zif-
fern angezei-
get.

Anweisung,
wie man die
Griffe selber
ausschreiben
kan.

Dasselbe
Exempel aus
b dur



Bei diesem Exempel kan man nun die Lage der rechten Hand wohl so nehmen, wie sie l. c. §. 10. drüber stehet. Man übe ja b dur, es ist eine schöne Ton-Art und kommt sehr oft vor.

Diese drey
Exempel mit
einer Violin,
um sich im
Tact zu üben.

§. 11. Um noch einmal Gelegenheit zur Uebung im Tact zu geben, so wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen; man lehre sich nicht daran, wenn es nicht gleich fort will, vielleicht sind diese Exempel ein wenig schwer. Vorhero muß man alles in seiner Einsamkeit wohl exerciret und gelernet haben, desto besser gehet das Accompagnement hernach. Wir wollen dem Bass seine Viertel lassen, damit man sich recht zu den Viertel-Schlägen, dergleichen sehr oft in der rechten Hand vorfällt, gewöhne.

Mäßig.



The musical score is written on three systems of two staves each. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr.), and accidentals. The paper shows signs of age and wear.

Eben diesem Baß, in *d* dur transponiret, wollen wir nun einmal eine Melodie geben, da die Violin in beständigen Achteln fortgeht, und welches ein wenig geschwinde gehen kan, der Violinist siehet seine Achtel als Sechszehnthelle und der Accompagnist seine Viertel als Achtel an; diß ist gut zur Uebung, wenn man seinen Baß erst fertig kan. Man mache es so geschwinde, als man es ausführen kan. Man könnte es eine Double nennen, dergleichen vor Zeiten gebräuchlicher waren, als iezo, es ist keine Ruhe darin, als am Ende.

Etwas geschwinde.

The musical score consists of three systems, each with two staves. The top staff is in treble clef (G-clef) and the bottom staff is in bass clef (F-clef). Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a fast tempo, indicated by the 'Etwas geschwinde' instruction. The first system shows a continuous eighth-note melody in the violin and a corresponding eighth-note bass line. The second system continues the pattern with some variations in the violin part. The third system concludes the exercise with a final cadence in both parts.



Hier kan man sich im geschwinden Treffen der Griffe üben. Eben dieses Exempel haben wir nun noch auch aus *b dur.* Wir wollen eine Violin dazu setzen, das mag nun langsamer gespielt werden; hier hat man nun die Sechszehntheile als Achtel und die Viertel als halbe Schläge anzusehen, und auch so zu spielen.

Langsam.





§. 12. In diesem Exempel werden die Sechszehntheile als Achtel, Einwurf, war-
 die Achtel als Viertel und die Viertel als halbe Tacte gespielt und ange- um die 16theile
 sehen, wie wir schon erwähnt haben. Sieben möchte nun ein Anfänger zuweilen als
 fragen, warum läßt man die Sechszehntheile nicht allezeit Sechszehntheile, 8tel zu spielen.
 die Achtel nicht immer Achtel, und die Viertel doch nicht immer Viertel
 seyn? Warum hätte man hier nicht lieber statt der Sechszehntheile Achtel,
 und im vorigen Exempel statt der Achtel Sechszehntheile machen können;
 das wäre ja besser gewesen, und man hätte alsdenn auch nicht nöthig ge-
 habt zu erinnern, daß man hier die Sechszehntheile als Achtel und dort
 die Achtel als Sechszehntheile anzusehen und zu spielen hätte? Was be-
 deutet das? Das kommt mir wunderlich vor. Hierauf antworte: Es Beantwor-
 hätten freylich in diesem Exempel statt der Sechszehntheile wohl Achtel und tung.
 im vorigen statt der Achtel wohl Sechszehntheile können genommen wer-
 den; da denn in diesem Exempel aus Einem Tacte zweene, und im vori-
 gen Exempel hingegen aus zweenen Tacten Ein Tact geworden wäre;
 allein hiedurch wären diese beyde Exempel dem ersten Exempel und ihrem
 Muster

Muster (wie es im ersten Abschnitt stehet) unähnlich geworden und hätte doch wenig geholfen.

Die Zeit-
Maasse des
Tactes wird
zu Anfang ei-
nes Stückes
angedeutet,

durch gewisse
Italiänische
Wörter, die
erkläret wer-
den.

§. 13. Es ist zu merken, daß die Zeitmaasse eines Tactes (an sich selbst, nicht aber daß ein ieder ganzer Tact vier Viertel oder acht Achtel hat) sehr verschieden ist, lang oder kurz, geschwinde oder langsam, so wie ieder Componist sie für sein Stück am dienlichsten hält; deswegen findet man gleich hinter der Ueberschrift des Stückes allerley Wörter, wenn auch der Tact in allen Stückchen immer aus vier Viertel bestehet, (dies wird genannt, ganzer oder schlechter, egaler, gleicher Tact) da heist es: *Aria, geschwind. Aria, langsam.* Man bedienet sich oft Italiänischer Wörter dieses auszudrücken, als: *allegro*, heist munter, geschwind; *un poco allegro*, ein wenig geschwind; *presto*, geschwinde; *presto assai*, sehr geschwind, oder geschwind genug; *vivace*, munter, lebhaft; *un poco vivace*, ein wenig geschwinde; *allegro di molto*, sehr geschwinde; *moderato*, mässig, d. i. nicht zu geschwinde und auch nicht zu langsam; *allegro ma non presto*, geschwind aber nicht gar zu geschwinde; *Tempo di allabreve*, nach dem Tact, wie ein allabreve gespielt wird; (im allabreve sind die Viertel schon geschwinde Noten, die Achtel die geschwindesten, Sechszehnthelle findet man in keinem allabreve); *allegretto*, etwas lustig; *molto andante*, in starken etwas geschwinden Schritten; *andante*, gehend, nicht geschwind; *larghetto*, nicht gar zu langsam; *adagio*, langsam; *largo*, langsam, weiltäufig; *molto*, traurig; *affettuoso*, herzbeuglich; *soave*, lieblich, angenehm; *dolce*, süß, angenehm; *lento*, träge, saumselig; und was man mehr für fremde Wörter findet, als: *allegro furioso*, wütend, lustig; *amoroso*, verliebt; *spirituoso*, feurig, munter; *con spirito*, geistreich, lustig, &c. Heut zu Tage bedienet man sich teutscher Wörter, als: *geschwinde*; *ein wenig geschwind*; *etwas geschwind*; *nicht zu geschwind*; *sehr geschwind*; *langsam*; *etwas langsam*; *mässig* (d. i. nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam); *sehr langsam*.

Jetzt bedienet
man sich teut-
scher Wörter,

§. 14. Um den Affect und um auch zugleich die Tact-Art auszu-
drücken und anzuzeigen, findet man unter andern auch wohl folgende Wör-
ter: *zärtlich*, *lebhaft*, *lieblich*, *munter*, *lustig*, *tänzelnd*, *gefällig*,
ernsthaft, *reizend*, *pathetisch*, *kriegerisch*, *aufgeweckt*, *sanft*, *schmei-
chelnd* und *kühn*, *etwas ernsthaft*, *freudig*, *angenehm*, *hurtig*, *un-
schuldig*, *muthig*, *schleichend*, *süß*, *gelassen*, *traurig*, *prächtlich*, und
was dergleichen Wörter mehr seyn mögen, und noch immer mehr können
erdacht werden, dadurch der Componiste dem Spieler seines Stückes an-
zeigt, was vor einen Affect er habe ausdrücken wollen, und was in einem
Stücke herrschen und erweckt werden soll bey den Zuhörern. Eben hie-
durch

hiedurch nun wird nicht nur hauptsächlich der ganze Vortrag eines Stückes den Tact zu bestimmen und angezeigt, sondern auch zugleich die Art des Tactes (ob er geschwind oder langsam seyn soll) offenbaret, und zwar mehr als die bloße Schreib-Art der Noten in Sechszehnthelle, Achtel, Viertel zc. thut. Denn da die Währung der Zeit eines Tactes von 4 Viertel so sehr verschieden und mancherley seyn kan, wie wir aus den beigefügten Wörtern erlernen müssen; so bekommt eine jede Art Noten (es mögen nun Sechszehnthelle, Achtel oder Viertel oder halbe Tacte seyn) ihre abgemessene Zeit, kurz oder lang, kürzer oder länger, nach dem Worte welches den Affect und zugleich die ihm gebührende Zeit-Maasse eines Stückes anzeigt.

§. 15. Es dienet also die verschiedene Mensur der Noten, in so fern sie Sechszehnthelle, Achtel, Viertel, halbe und ganze Tacte sind, mehr zur Einrichtung eines ganzen Stückes nach allen seinen Partien oder Stimmen, damit ein ieder die ihm gegebenen Noten zur rechten Zeit möge eintreten und hören lassen, um eine liebliche vorgeschriebene Harmonie zuzubringen; als daß sie schlechterdings nur das langsame oder geschwinde solte anzeigen. Es kan also, wie hier, ein Stück in lauter Sechszehnthelle stehen, und dem ohngeachtet doch langsam gehen, oder auch lauter Achtel haben und doch geschwinde gehen. Ein Anfänger, wenn er etwa in einem Stücke viele Sechszehnthelle siehet, so denket er gleich: das Stück ist schwer, das muß sehr geschwinde gehen: das folget aber nicht immer. Siehet er aber lauter Achtel, oder wohl gar viele Viertel und halbe Tacte, so denket er bald, es das ist leicht, das gehet nur langsam; allein wie verwundert er sich, wenn er ein Allabreve, (worin nichts als Viertel, Achtel und halbe Tacte vorkommen) eine Gigue (welche mit geschwinden Achteln zu thun hat) oder ein Presto so geschwinde spielen höret, und hingegen im Adagio oder Andante die Sechszehnthelle so langsam und fittsam einher treten höret.

§. 16. Findet man also ein Stück, woben weiter nichts als das Wort allegro stehet, so muß diß zwar geschwinde gespielt werden, (so wie ein Adagio oder Cantabile langsam muß vorgetragen werden), allein man darf, wenn man nemlich nur allein vor sich spielt, ein Allegro wohl erstlich etwas langsam im Tact spielen, damit man es hernach lerne so geschwinde, wie es seyn soll, spielen. Sonderlich siehet man erst zu, ob auch schwere Gänge in Sechszehntheilen oder gar Passagen in 32 Theilen dar- in vorkommen, damit man keine geschwindere Tact-Art erwählet, als man durch das ganze Stück commode ausführen kan. Einige Sachen nehmen sich, wenn sie geschwinde gespielt werden, viel besser heraus, als wenn man sie träge oder langsam spielt; so wie im Gegentheile eine devote geistliche

Die Zeit-
Maasse eines
jedem Stückes
ist in Acht zu
nehmen.

Ecc

Arie

Wiedebach. Bass.

Wiederb. Gen. Bst.

ccc

24rie

Arie oder ein rührendes Affettuoso eine langsame Zeit-Maasse liebet; und nicht geschwinde darf gespielt werden. Nun wird man einsehen, warum die Sechszehntheile oft als Achtel, und die Achtel oft als Sechszehntheile 2c. müssen gespielt werden.

Accorden-

Exempel aus
A moll, nach
seinem blossen
Bass.

§. 17. Anieko wollen wir weiter gehen, und zu mehrerer Uebung, so wol in den Accorden, als auch im Dreynviertel-Tact, die im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12, 13. und 17. befindliche Accorden-Exempel aus *a moll*, *g moll* und *b moll* hersetzen. Wir nehmen erstlich den blossen Bass; die Lage der rechten Hand wird man nun schon selber wissen, oder man kan sich aus dem ersten Abschnitt helfen.

M a s s i g.

Wenn im Dreynviertel-Tact viele Viertel folgen, so geht das mittellste Viertel durch, wenn nemlich die Note nicht von ihrer Stelle weicht oder
nur

nur in die Octave fällt, schlägt deswegen die rechte Hand hier oft nur den Griff zur ersten und letzten Note an, wie im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. nachzusehen. Man hat hier auch nicht nöthig, die rechte Hand so viel springen zu lassen, wie l. c. in der ausgeschriebenen Discant-Stimme zu sehen: denn im Accompagnement wird der nächstgelegene Griff genommen und darf die rechte Hand nur fein-ruhig bleiben. Zur Nachricht habe die Ober-Stimme durch eine kleine Ziffer unter den Bass angedeutet, wörnach man sich exerciren kan. Es hat der Dreyviertel-Tact an sich eine etwas muntere Bewegung, deswegen alle Griffe fertig in den Fingern seyn müssen, damit der Tact nicht aufgehalten werde. Nun wollen wir es auch aus dem *g moll* und *b moll* hersehen.

Von der Lage der Hand in diesem Exempel.

Das vorige, transponiret in *g moll*,

Aus *b moll* wird es vielleicht am schweresten zu spielen seyn, wie man hier probiren kan.

und b moll.

Die drey vor-
rigen, mit ei-
ner Violin-
Stimme.

§. 18. Um einem Liebhaber eine Uebung im Tripel-Tact zu geben, wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen.

Cantabile.

The image displays a handwritten musical score for a duet, organized into six systems. Each system consists of two staves, with the upper staff in G-clef and the lower staff in C-clef. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The notation includes various musical symbols: notes, rests, trills (marked 'tr'), and asterisks (*). The first system shows a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The second system features a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The third system has a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The fourth system includes a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The fifth system shows a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The sixth system has a trill in the upper staff and an asterisk in the lower staff. The notation is written in a clear, legible hand, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Wer nun dieses Stück accompagniren kan, und so weit im Tact ist geübet worden, der kan das folgende aus *g-moll* etwas geschwinder und munterer spielen, deswegen habe auch Tempo di Menuet darüber gesetzt, denn es soll als eine Menuet gespielt werden. Wer nur den Accord mit seinen dreien Veränderungen fertig treffen kan, dem wird es nicht schwer seyn.

Tempo di Menuet.

The musical score is written for a Minuet in G minor (g-moll) in 3/4 time. It consists of three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first system begins with a 3/4 time signature and a key signature change to G minor. The melody in the treble staff includes trills (tr) and slurs. The bass staff contains a series of chords, some marked with an asterisk (*). The second system continues the exercise with more complex melodic lines in the treble and corresponding chords in the bass. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a key signature change back to G major (one flat) in the final measure of the bass staff.

Folgendes Exempel aus *b. moll* kan wieder geschwinde gespielt werden, so wie ein angehender Accompagnist es vermag auszuführen; indessen aber sehe er doch sorgfältig zu, daß ein ieder Accord sein Recht bekommt.

Allegro.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), triplets (3), and slurs. There are also some markings like 'x' and '*' on the staves. The handwriting is in a historical style, typical of 18th or 19th-century manuscripts.



Es kan in diesen dreyen letzten Exempeln statt der Violin auch eine Tra-
verse genommen werden.

§. 19. Diß sind nun zehn Accorden-Exempel, die hinlänglich genug Accorden:
sind, sich im Treffen aller gebräuchlichen Accorde zu üben, und wobey man Exempel sind
zugleich auch den Tact erlernen kan. Bey Exempeln, worinnen mancher-
ley Griffe vorkommen, hat ein Anfänger so viel mit den Griffen zu thun,
daß er dadurch bald hie bald da im Tact aufgehalten wird. Man findet
in den musicalischen Lehr-Büchern gemeiniglich zu wenig Exempel zur
Uebung im Accord; doch der Herr Sorge hat in seinem Vorgemach im
ersten Theil eine ziemliche Anzahl dergleichen Accorden-Exempel, theils oh-
ne, theils mit einer Violin. Ja man findet so gar zwey Circul-Exempel
darin, das ist, die durch alle Ton-Arten gehen: das erste fängt an in *c dur*
und endiget auch darin, gehet aber durch alle harte und weiche Ton-Ar-
ten; das andere fängt in *a moll* an und endiget auch darin, und gehet wie-
der durch alle Ton-Arten. Wer nun dieses Buch besizet, der kan diese
Accorden-Exempel zu unsern gehen nehmen. Sind ihm nun dergleichen
Exempel leicht und geläufig geworden, so, daß er einen jeden Griff zur rech-
ten Zeit ohne Verzug kan eintreten lassen; so ist es Zeit, weiter zu gehen.

§. 20. Noch eins erinnere bey allen diesen Exempeln. Es kan leicht Nothwendige
kommen, daß man bey diesen Exempeln, sonderlich wenn man ein gutes Erinnerung
musicalisches Gehör hat, gleichsam eine mechanische Fertigkeit im Treffen hiebey.
der Accorde erlangt, ja es kan das Gedächtniß bey einigen so scharf seyn,
daß sie auf Befragen alle Töne zu diesem oder jenem Accord gleich herfa-
gen können. Dieses ist nun zwar nicht zu verwerfen, allein man muß auch
Wiedeb. Gen. Daß. D d d doch

Wer einen Accord recht versteht, der kan leicht auch andere Griffe treffen.

doch dabey immer auch wissen, was dieser oder jener Ton eines Accordes vor ein Intervallum ist, ob es die Quinte, die Tertz oder die Octave ist: sonst bleibt man nur ein blinder Treffer, und ist gleich verlegen, wenn man statt der 5 die 6, statt der 8 die 7, oder statt der 3 die 4 nehmen soll. Bey der Privat-Information nun, sehe man bey jedem Griff immer wohl zu, wo ein jedes Intervallum eines Accordes in der rechten Hand lieget, ob es oben, unten oder in der Mitte lieget. Man hat überaus grossen Nutzen davon, und kan sich alsdenn gar leicht im Sexten-Septimen- und Quarten-Griff finden; die sind denn leicht zu machen, denn ein Sexten-Griff ist nur vom reinen Accord darin unterschieden, daß man statt der Quinte die Sexte nimt, 8 und 3 bleiben; im Septimen-Griff wird nur statt der 8 die Septime genorimen, 5 und 3 bleiben; und so wird im Quarten-Griff nur statt der 3 die Quarte genommen, 8 und 5 bleiben. Wer nun alle Accorde und alle Sexten-Septimen- und Quarten-Griffe fertig treffen kan, dabey immer weiß, wo ein jedes Intervallum in der rechten Hand lieget, der hat schon vieles vom General-Baß gelernt. Ich habe dieses Capitel von den Accorden eben deswegen nicht zu kurz machen wollen, damit ein Liebhaber die Accorde zu den gebräuchlichen Tönen recht möge kennen und einsehen lernen. Jetzt aber ist es Zeit, weiter zu gehen.

C A P V T V.

Vom Tact und von den durchgehenden Noten.

Von den Tact-
Arten.

1. Der egale
Tact ist vier
Viertel-Tact,

oder zwey
Viertel.
Vom Tact-
treten oder
Tactschlagen.

§. 1. Wir haben im vorigen Capitel §. 13 sqq. schon gesagt, daß die Wörter, welche zu Anfang eines Stückes stehen, die Zeitmaasse des Tacts, ob sie kurz oder lang seyn soll, anzeigen; und daß die Zeitmaasse eines Stückes mehr hiedurch, als durch die Schreib-Art der Noten, bestimmt wird. Aniezo aber haben wir noch eine besondere Eintheilung der Tact-Arten zu bemerken, es gibt nemlich einen egalen und unegalen Tact, schlechten oder Tripel-Tact. Zu der egalen Tact-Art rechnet man den vier Viertel- und den zwey Viertel-Tact. Zu Anfang eines Stückes findet man derowegen oft ein solches Zeichen **C**, welches denn anzeigt, daß Ein Tact aus vier Vierteln bestehen soll; siehet aber $\frac{2}{4}$ voran, so müssen nur zwey Viertel in Einem Tact stehen, oder zu einem Tact gelten. Beym ordinairen ganzen Tact, der aus vier Viertel bestehet, zehlet ein Anfänger, um sich im Tact zu erhalten, 8 Achtel; bey Zweyviertel-Tact aber hat er nur 4 Achtel zu zehlen. Der Zweyviertel-Tact ist etwas munter, und nicht allein leichter zu treten (so spricht man, wenn man das gebräuchliche Niedertreten mit den Füßen oder Niederschlagen mit der Hand zu Anfang eines jeden Tacts

Tacts beschreibet), sondern auch einem, der noch nicht Tact-vest ist, wegen seiner Kürze viel commodor als der Vierviertel-Tact, welcher etwas langsames und träges an sich hat; und wenn das Tacttreten noch einige Hülfe, im Tact zu bleiben, leisten kan, der muß hier auf den Niederschlag der Hände oder Füße, sonderlich bey langsamer Mensur, als bey dem Adagio oder Aria, länger warten, und kan also eher im Tact verrückt werden, als bey dem $\frac{3}{4}$ Tact; denn weil hier das Treteten geschwinder auf einander folget, so kan er sich bald wieder finden, wo er etwa hie oder da wider den Tact gefehlet hat. Weil manche Stücke, die im 4 Viertel-Tact stehen, leicht in $\frac{3}{4}$ Tact können gesetzt werden, (da ich denn nur aus Einem Tacte zwey machen dürfte), so findet man wohl, daß etliche Ungeübte leicht in diesen Fehler fallen wollen, daß sie nemlich, oft ehe sie es selbst merken, im ganzen Tact zweymal niedertreten und also in $\frac{3}{4}$ Tact gerathen, wofür man sich aber zu hüten hat, denn es erwecket nur Confusion. Wer den Tact treten will, muß den rechten vorgeschriebenen Tact treten, sonst halte man sich lieber stille und attendire auf des Directoris Tactschlagen.

Im ganzen Tact muß man nicht zweymal niedertreten.

§. 2. Einem Anfänger aber rathe, den 4 Viertel-Tact wohl zu üben; denn die flüchtigen Tact-Arten, als $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ etc. sind manchen leicht, da es ihnen noch wohl im ganzen Tact fehlen kan. Es ist eine sehr delicate Sache um den Tact: es gelinget derselbe nur denen, welche dazu geböhren sind, oder die von Natur den Tact im Kopfe haben; denen andern wird er blutsauer, und sie erlangen doch niemals eine rechte Fertigkeit darin. Zwar ist es auch wahr, daß es mit manchen mit dem Tact noch wohl gehen sollte, wenn sie nur sonst im Stande wären alle Griffe zur rechten Zeit anzuschlagen, oder die im Bass zuweilen vorkommende Passagien oder Läufer rein und leicht heraus zu bringen. Wer nun merket, daß es ihm hier fehlet, der muß sich üben, und sonderlich dergleichen Stellen oder Griffe erst recht geübt und geläufig werden: so kan er hernach besser auf den Tact merken.

§. 3. Die andere Haupt-Tact-Art ist der unegale Tact, der Tripel-Tact genannt. Dieser ist nun mancherley, er hat seinen Namen von der gedritten Zahl, vom Triplo, welche gedritte Zahl zu Anfang eines Stückes auch immer vorgezeichnet stehen muß, als: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, dieses sind in der Rechen-Kunst Brüche, da die oberste Zahl der Zehler (numerator) die dastehende Ziffer aber der Nenner (denominator) genannt wird. Die unterste Zahl nennet die Haupt-Noten, womit iedweder Tripel-Tact zu thun hat, und die oberste Zahl zeigt an, wie viel dergleichen auf einen Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel sind $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$, diese können Triplæ simplices (einfache Tripel-Tacte) genennet werden. Die Triplæ compositæ (zusammen gesetzte Tripel-Tacte) sind, wenn ich $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ duplicire, daher kommt $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$; nehme ich weiter bey $\frac{3}{8}$ die Zahl 3 dreymal,

2. Der unegale Tact, oder Tripel.

Desen Gattungen.

so habe ich $\frac{2}{8}$ Tact; und endlich $\frac{3}{8}$ vier mal genommen zeigt, $\frac{12}{8}$ Tact. Alle diese Tripel-Tacte nun sind sehr gewöhnlich, nemlich:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

Einwurf, we-
gen der ver-
schiedenen
Tripel-Tacte.

§. 4. Hiebey möchte ein Anfänger vielleicht sagen: wozu dienen so mancherley Tripel-Tacte, warum bleibt man nicht lieber bloß bey $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tact, als welche doch am kürzesten sind, und in welchen man sich leicht helfen kan, wenn man etwa fehlet, indem mir ja durch das Tact-Treten, welches hier geschwinde auf einander folget, gleich Erinnerung gegeben wird, wann ein neuer Tact anfängt. Habe ich aber einen langsamen 4 Viertel-Tact oder wohl gar $\frac{12}{8}$ Tact, so wird mir oft Zeit und Weile lang, ehe ich treten höre; welches Tact-Treten (zumal wenn solches geschwinde auf einander folget) doch gewiß eine treffliche Hülfe ist, im Tact zu bleiben. Es wäre also meiner Meynung nach ja viel besser, daß man alle vier Viertel-Tacte in $\frac{2}{4}$, alle $\frac{6}{4}$ in $\frac{3}{4}$, und alle $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte in $\frac{3}{8}$ Tact verwandelte. Es könnte dieses ja ganz gut angehen, nemlich also: aus 4 Tacte würde $\frac{3}{4}$, wenn ich einen jeden Tact noch einmal abtheilte, da denn Ein Tact von $\frac{6}{4}$, zwey Tacte von $\frac{3}{4}$ würden. Eben so könnte aus $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ ja leicht $\frac{3}{8}$ gemacht werden, wenn ich aus $\frac{6}{8}$ zwey Tacte machte in $\frac{3}{8}$. Aus Einem Tact von $\frac{9}{8}$ machte ich ihrer drey in $\frac{3}{8}$ und aus $\frac{12}{8}$ bekäme ich vier $\frac{3}{8}$ Tacte; das ginge also ganz gut an. Denn ob ein Stück langsam oder geschwind, traurig oder lustig gehen soll, das liegt ja eigentlich nicht an der Tact-Art, sondern das wird ja noch a parte durch gewisse zu Anfang des Stückes stehende Wörter bestimmt.

Beantwor-
tung dieses
Einwurfs.

§. 5. Hierauf antworte. Ueberhaupt ist es wahr, daß es einem Anfänger schon etwas beschwerlich fällt, so vielerley Arten von Tact inne zu haben, oder (wie man zu reden pfleget) in die Füße zu bringen: Wer $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{8}$ (welche beyde Tripel einander sehr ähnlich sind) spielen und treten kan, und also die Bewegung oder Zeitmaasse dieser kurzen Tact-Arten mit dem Fuß an den Tag geben kan, der wünschet freylich, daß es keine andere Tact-Arten, als $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{8}$ geben möchte, zumal da sie doch alle darin können reduciret werden. Ob nun gleich dieser Einfall und Vorschlag so gar dumm nicht ist, so muß doch was dahinter stecken, daß so vielerley Tact-Arten, sonderlich vom Tripel, sind eingeführet worden; es wird doch nicht geschehen seyn, einem unnützer Weise das Leben sauer und die Music schwer zu machen; ach nein! das muß keiner denken. Gesezt, ein Stück, das in $\frac{6}{8}$ Tact stehet und geschwinde soll gespielt werden, könnte in $\frac{3}{8}$ Tact gesezt werden, so daß Ein Tact zwey ausmache, wie höchst-beschwerlich würde es einem Directori, ja einem jeden der zu seiner Nachricht den Tact für sich führete, werden, so oft und so geschwinde nach einan-

einander bey einem etwas langen Stücke nieder zu treten, da denn das Aufheben des Fußes gleich wieder nach dem Niedertreten geschehen müßte! Gewiß, man würde so müde; bloß vom Tact-Treten werden, als wenn man auf der Tenne gedroschen hätte, das hurtige Auf- und Niederschlagen des Tactes würde denen Zuhörern sehr verdrießlich und hinderlich fallen, die Music anzuhören. Dahero schreibt Heinichen auch in seinem Werke vom **General-Baß** pag. 291. unten in der Note: „Ich meines Ortes wolte die Triplas compositas [darunter $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{12}{8}$ zu verstehen sind] vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodos Wesen des Tact-Schlagens ansehen. Denn es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich sauer ankommen, wenn man eben dieses geschwinde Mouvement in $\frac{3}{8}$ tractiren solte. „ Zudem ist alle Composition in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{12}{8}$ auch nicht der Art, daß sie schlechterdings in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ könten reducirt werden, dabey wir uns aber iezo nicht aufhalten wollen.

§. 6. Es ist artig, vorhero hat ein Anfänger was daran zu lernen, **Vom Tact** ehe er spielen und dabey den Tact zugleich schlagen lernet; hernach, wenn ers nun kan, hat er wieder was zu thun, daß er sich moderiren lernet: oft fällt ihm dieses so schwer, als ihm jenes geworden. Ueberhaupt aber etwas vom **Tact-Schlagen** zu sagen; so ist solches vornemlich nur nöthig, um einer ganzen Capelle die eigentliche Maasse der Geschwindigkeit oder Langsamkeit einer ieden Tact-Art anzudeuten; und im Fall noch ungeübte Musici mit drunter sind, sie in der zuerst angefangenen Tact-Art zu erhalten. Wer aber Mensur im Kopfe hat, oder wie man auch zu reden pfleget, Tact-vest ist, der hat schon genug, wenn ihm nur bey den ersten Tacten eines Stückes angezeigt wird, wie geschwind oder langsam man es haben wolle: denn wer musicalisch ist und Tact-vest, der kan hernach sein Stück schon in der angefangenen Tact-Art, ohne Tactiren oder Tact-Treten, glücklich zu Ende bringen. Allein ein Anfänger oder dem es noch wohl im Tacte fehlen will, findet mannigmal eine grosse Hülfe darin, wenn der Tact sein ordentlich getreten wird. Ja der allergeschickteste bedarf es, wenn nemlich unter den Mitmusicirenden ungeübte oder Tact-lose Glieder sind, um derer willen man zuweilen nachgeben, warten oder eilen muß, damit alles doch endlich durch Hülfe des Tact-Tretens des Directoris wieder in Einigkeit komme. Mattheson klaget in seiner **Organisten-Probe** an verschiedenen Stellen über das Tact-Schlagen, und machet den Mißbrauch desselben ziemlich lächerlich; doch verwirft er es nicht gar, sondern schreibt l. c. pag. 181. §. 4. davon also: „Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen Concerten und Chören anders nicht, als aus Noth; wie etwa ein Lahmer seines Stocks nicht entbehren kan — — das Tact-Schlagen ist also

Was dabey in
Acht zu neh-
men.

„also ein Nothhelfer, weil es weiter zu nichts dienet, als denen, die unter dem Haufen etwa hinken, eine Stütze abzugeben, bey welcher sie sich wie-
„der aufrichten und in guter Einigkeit mit machen können.“ Indessen ist es doch gut, daß man den Tact treten, aber auch bleiben lassen kan. Im ganzen oder egalen Tact wird Hand oder Fuß (eins ist gnug) beym letzten Achtel des Tactes aufgehoben und zu Anfang des Tactes, gleich bey dem Eintritt der ersten Note niedergetreten oder niedergeschlagen. Im Tripel-Tact hebt man den Fuß bey dem letzten Viertel oder Achtel auf, und tritt gleich zu Anfang des Tactes wieder nieder. Diß mag genug vom Tact und vom Tactiren seyn.

Von durch-
gehenden No-
ten überhaupt.

§. 7. Uniezo besehen wir die durchgehende Noten, wovon zwar im ersten Abschnitt schon hin und wieder etwas vorgefallen ist, indessen gehöret deren Abhandlung doch hauptsächlich in diesem Abschnitt. Es ist viel daran gelegen, daß ein Accompagnist recht wisse, zu welchen Noten er einen Griff anzuschlagen habe, und zu welchen nicht; und diß um so viel mehr, weil ihm hier keine Discant-Stimme, welche nicht allein die Lage der rechten Hand, sondern auch die im Bass durchgehende Noten anzeigte, gegeben wird. Im ersten Abschnitt hatte es mit den durchgehenden Noten wenig zu bedeuten, und sie waren bald zu kennen: denn wenn im Discant ein Viertel war, und im Bass zwey Achtel, so wußte man schon, daß das letzte Achtel des Basses hinten nach allein ohne Griff blieb oder, wie man sagt, durchgehen mußte. Was nun durchgehende Noten sind, wird man schon aus dem ersten Abschnitte einiger maassen verstanden haben.

Eigenschaft
der durchge-
henden No-
ten.

§. 8. Durchgehende Noten sind solche Noten, dazu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, oder dazu die rechte Hand keine aparte Harmonie erfinden darf. Es sind keine wesentlich nöthige Noten; es sind Noten, die nur dem Bass zur Zierde und zur Ausfüllung dienen, und die Melodie im Bass befördern; es sind Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu auch kein reiner Accord darf angeschlagen werden, die dahero nur allein mit der linken Hand nachgeschlagen, und oft durch einen Bogen angedeutet werden; es sind gemeiniglich kurze Noten, und die noch wohl kürzer können abgefertiget werden, als es die Schreib-Art derselben sonst wohl erforderte; es sind Noten, welche bald ausgeschrieben werden, bald aber vom Accompagnisten selbst können erdacht und hinzugemacht werden. Wir wollen aber nur bloß von den ausgeschriebenen durchgehenden Noten handeln; denn die andern gehören zum zierlichen Accompagnement.

Sind von den
andern wohl
zu unterschei-
den.

§. 9. Wer zu durchgehenden Noten einen a partem Griff (nicht aber den ganzen vorhergegangenen Griff, denn das geschieht zuweilen wohl bey einer langsamen Mensur) anschläget, der handelt hiedurch wider des Componisten Sinn und Zweck, ja verdirbt wohl gar die ganze Harmonie:
darum

darum ist einem Accompagnisten die Lehre von den durchgehenden Noten so nöthig zu wissen, zumal da die sonst gebräuchliche Zeichen, womit selbige angedeutet werden, oft ausgelassen oder nicht deutlich genug ausgedrucket sind, dahero wir denn ein wenig dabey stehen bleiben wollen.

§. 10. Um einen rechten Begriff von den durchgehenden Noten zu erlangen, so müssen wir merken, daß die Noten in sich selbst noch eine andere Quantität, Valorem oder Gültigkeit (in Ansehung der Mensur) haben, als die welche man durch die verschiedene Schreib-Art derselben anzeigt. Das heißt nun: Noten von gleicher Gestalt, der Schreibart nach, haben Quantitatem extrinsecam und Quantitatem intrinsecam, (eben wie in der Poesie eine Syllbe kurz und die andere lang ist, welche Quantität der Syllben in der Poesie am besten zu unterscheiden und zu merken ist): z. E. in Einem Tacte stünden 8 Achtel, so würde man sagen: das sind 8 Achtel, eins so lang und so kurz als das andere; sie sind in der Mensur egal. Das ist nun auch wahr; denn sie können alle auch gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden: das ist nun Quantitas extrinseca. Weil indessen die Noten von gleicher Gestalt auch eine Quantitatem intrinsecam haben, die durch die Schreib-Art nicht ausgedruckt wird; so ist, nach dieser innerlichen Gestalt der Noten, zu merken, daß das erste Achtel lang, das andere kurz, das dritte lang, das vierte kurz, das fünfte wieder lang, das sechste kurz, und endlich das siebende lang und das achte Achtel kurz ist. Eben dergleichen doppelte innerliche Gestalt haben auch die langsamen Sechszehnthelle und die geschwinden Viertel. Hierauf hat vornemlich der Componist zu merken, wenn er eine Melodie zu Versen setzet, daß er zu einer langen Syllben eine in sich lange Note, und zu einer kurzen eine in sich kurze setzet.

§. 11. Hierauf ist nun auch Acht zu haben, um die durchgehende Noten kennen zu lernen, denn die in sich kurze Note ist gemeiniglich eine durchgehende Note, wo nicht diese oder jene darüber stehende Ziffer sie zu einer Haupt-Note machet; denn eine iede Note, sie mag nun in sich kurz oder lang seyn, die eine Ziffer über sich hat, ist keine durchgehende Note, sondern die erfordert einen aparten Griff. Wenn nun eine in sich kurze Note durchgeht, so wird dieser Durchgang Transitus regularis genannt, welcher auch am allermeisten vorkommt. Transitus irregularis aber ist, wenn eine in sich kurze Note durchgeht, welche aber eine Ziffer über sich hat, da denn der Griff zu dieser in sich kurzen Note von der rechten Hand anticipiret, oder voraus zu der vorhergegangenen in sich langen Note angeschlagen wird. Transitus irregularis ist also nichts anders, als was schon von den Wechsel-Noten der Cambiate gesaget worden: wer das nun wohl verstanden, der weiß schon, was Transitus irregularis ist. Wir wol-

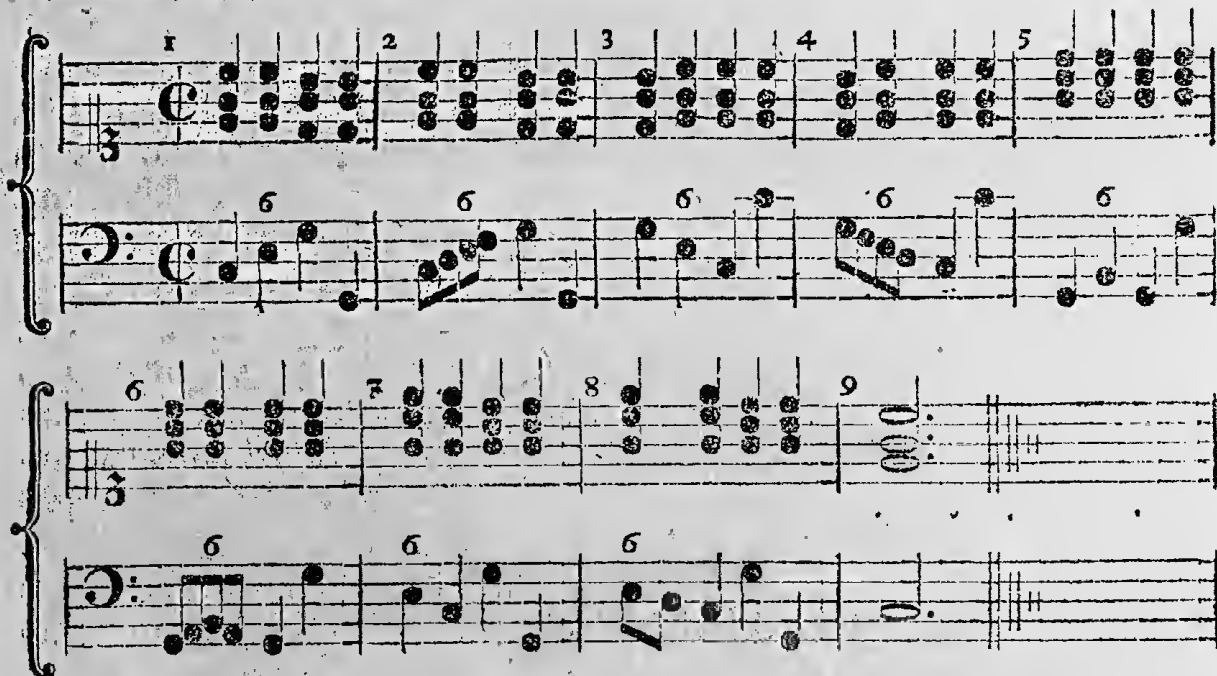
Von der
Quantitate
extrinseca
und intrinseca
der Noten.

Vom Transi-
tu regulari
und irregula-
ri überhaupt.

len indessen von einer jeden Art des Transitus noch weitläufiger handeln, dabey man denn, was §. 9. von der doppelten Geltung der Noten gesagt worden, als bekannt annimmt.

Vom freyen
Durchgang in
die Terzie.

§. 12. Transitus, in seinem eigentlichen Verstande genommen, ist ein freyer Durchgang in die Terzie auf- oder niederwärts, da eine in sich kurze Note ohne Griff frey durchpassiret. Dergleichen findet sich bey der Triade harmonica und bey allen Terzien-Gängen, wie aus folgendem Exempel zu sehen:



Im ersten und dritten Tact haben wir hier Triadem harmonicam oder einen reinen Accord zu c, und zwar daß sich die Töne derselben Triadis nicht zugleich, sondern nach einander hören lassen, da ist nun zwischen c e und zwischen e g ein Ton übersprungen, und also ein kleines Vacuum geblieben; im 2ten und 4ten Tact aber ist dieser leere Raum ausgefüllet vermittelst der durchgehenden Noten, das heißt nun ein freyer Durchgang in die Terzie, beydes so wohl im Herauf- als Heruntergehen; unter diesen vier Achteln nun ist das erste und dritte virtualiter (oder in sich) lang, und haben auch den Griff; und das zweyte und vierte Achtel sind in sich kurz, und gehen deswegen auch durch. Im 5ten und 7ten Tact haben wir Terzien-Gänge, dazu wir im 6ten und 8ten Tact die durchgehende Noten finden. Es werden sonst die durchgehende Noten durch einen Bogen oder kleinen Querstrich angedeutet, allein beym freyen Durchgang in die Terzie findet man solchen selten oder gar nicht. Dieser Durchgang heißt ein freyer Durchgang, weil es einem jeden frey stehet, die durchgehende Noten bey Terzien-Sprüngen zu machen: wenn deswegen der Bass so, wie im Tact

Warum er ein
freyer
Durchgang
heisset.

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 12. 13.) 401

1, 3, 5 und 7 geschrieben stehet, so darf man doch selbigen wie Tact 2, 4, 6 und 8 spielen, das stehet frey. Bey Untersuchung der durchgehenden Noten wird man finden, daß sie gemeinlich zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges dienen und anzutreffen sind. Wer nun aus diesem Exempel $\frac{2}{4}$ Tact machen wolte, der könnte es zur Noth, doch ziemlich ungeschickt, so machen, daß er einen jeden Tact noch mal durchschneide durch einen Tact-Strich; besser aber geschieht es, wenn man die Tact-Striche nicht vermehret, sondern aus Viertel Achtel und aus Achtel 16 Theile macht, als: denn würde es so aussehen:

Wie aus 4
Viertel-Tact
2 Viertel-Tact
zu machen
wäre.



Wer also statt vier Viertel-Tact lieber zwey Viertel hätte, was hätte der gewonnen, wenn hier das Wort langsam, und im vorigen Exempel das Wort geschwinde stünde, sie wären alsdenn in sich einerley und nur der Schreib-Art nach unterschieden. Hier gilt nun in Ansehung der durchgehenden Noten bey den 16 Theilen was im vorigen bey den Achteln gesagt worden. Dergleichen kleine Exempel können einem Anfänger auch sehr dienlich zur Erlernung des Tactes seyn, weil die rechte Hand immer einerley Bewegung oder Mensur behält, die linke sich aber ändert.

Durchgehende Noten im 2 Viertel-Tact und

§. 13. Wir wollen unser Exempel noch auf eine andere Art verändern und aus Einem Tact zwey machen, da denn aus einem Viertel ein halber Tact und aus einem Achtel ein Sechzehnthheil wird, damit wir Gelegenheit haben, noch ein wenig weiter von durchgehenden Noten zu reden.

im allabreve

Allabreve oder presto.

Hier haben wir nun eine ganz andere Schreib-Art, nemlich lauter halbe Tacte und Viertel, und würde es freylich langsam gehen müssen, wenn nicht allabreve oder presto drüber stünde, als wodurch man gezwungen wird es geschwinde zu spielen, wenigstens so geschwinde wie die beyden vorhergegangene, die geschwinden Noten sind hier die Viertel; da denn, wie die Ober-Stimme lehret, das andere und 4te Viertel durchgeheth.

§. 14. Weil nun viele durchgehende Noten nur aus einer blossen Variation des Basses bestehen, und es eben daher kömmt, daß oft vier Noten nur Einen Griff haben; so soll uns unser Exempel nun dienen, solches zu zeigen.

Nach Belieben.

Exempel, da
vier Achtel
durchgehen.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The treble staff is in 3/4 time, and the bass staff is in 6/8 time. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by continuous notes and sixteenth-note patterns, often marked with a '6' indicating a sixteenth note. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Exempel, da
vier 16theile
durchgehen.

§. 15. Wer 16 Theile sehen will als durchgehende Noten, der kan in diesem Exempel aus zwey wieder (wie §. 14.) nur Einen Tact machen, denn siehet es also aus, und ist alles eben dasselbe, die Schreib-Art ist nur anders.

Nicht zu geschwinde.

The musical score consists of two staves, each with a treble and bass clef, and a 3/4 time signature. The top staff contains a single melodic line with 16 measures of music, each containing a single eighth note. The bottom staff contains a single melodic line with 16 measures of music, each containing a single eighth note. The notes are written in a way that suggests they are continuous across the measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The score is written in a historical style, with some notes having flags or beams that extend across measure lines. The overall effect is to show how 16 parts can be perceived as a single continuous line of notes.



In diesen beyden Exempeln finden wir nun auch, daß wohl vier Noten nur einen Griff haben und drey Noten durchgehen, dergleichen und noch mehrere Variationen findet man nun oft, wo nur die erste Note als die Haupt-Note angesehen wird. Alle unsere Exempel aber betreffen nur einen Terzian-Gang, nebst einiger Variation derselben, oder da ein Accord gebrochen worden, wie die vier letzten Sechszehnthelste Tact 3, 4, 7, 11, 12, 16 anzeigen, der Bogen oder Quer-Strich saget alsdenn daß die Noten durchgehen sollen. Einem Anfänger wäre am besten geholfen, wenn die Noten, die durchgehen und so viel ihrer durchgehen sollen, immer durch einen Bogen oder Quer-Strich angezeigt würden, so bedürfte er weiter nichts mehr davon zu wissen, als daß er diese Noten im Bass allein müste machen; weil es aber bald hie bald da an den nöthigen Zeichen fehlet, so muß man doch ein wenig davon wissen, daß man zur Noth ohne Bogen oder Striche die durchgehende Noten erkennen kan.

Durchgehende Noten müßten durch einen Bogen angezeigt werden.

§. 16. Es gehet Transitus regularis nicht allein in Terziam, sondern auch wohl in Quartam, Quintam, Sextam, Septimam und Octavam, wie die Exempel zeigen, und zwar so wol herauf als herunter:

Vom Transitu regulari insonderheit.



Matthesons
Organisten-
Probe.

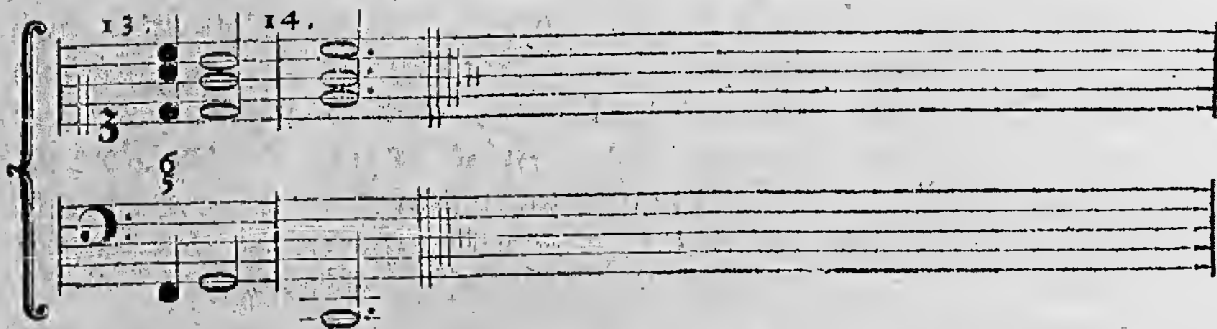
Hier sind die
Zeichen des
Durchgangs
nöthig.

Durchgehen
de Noten im
Tripel-Tact
überhaupt.

Exempel hier
über.

Wer mehr von dergleichen durchgehenden Noten wissen will, der findet solche überflüssig in Matthesons Organisten = Probe. Ein Anfänger im Accompaniren hat eben nicht nöthig zu seiner Uebung solche schwere, mit vielen durchgehenden Noten gezierte, Bässe zu erwählen; ich habe aber dieses doch, weil wir hier mit durchgehenden Noten zu thun haben, anzeigen wollen. So wie ein Accompaniste mit Recht einen richtig beziffer-ten Bass fordern kan, mit eben dem Recht darf er auch fordern, daß die gehörigen Zeichen des Durchgangs dabey notiret seyn müssen, sonderlich wenn der Durchgang in Quartam, Quintam &c. gehet. Denn wenn diß geschieht, so hat man weiter nicht nöthig vieles mehr davon zu sagen. Der beliebte Capellmeister Heinichen hat sich sehr viele Mühe gegeben, die Lehre vom Transitu oder von den durchgehenden Noten weitläufig auszu-führen, wo ein Liebhaber gnug davon findet. Bey Tripel-Tact ist noch kürzlich zu merken, daß wenn der Tact aus lauter Vierteln besteht, alsdenn gemeinlich das andere Viertel durchgeht, wie aus den Exempeln des ersten Abschnitts Cap. VIII. §. 12. zu ersehen. Nach Dreyviertel-Tact rich-ten sich alle andere Tripel-Tacte, als $\frac{3}{4}$ da gehet das andere Achtel durch; im $\frac{3}{8}$ Tact gehet das andere und fünfte Viertel durch; im 6 Achtel wieder das andere und fünfte Achtel. Kommen in diesen Tripel-Tacten lauter Ach-tel vor, so sind immer drey und drey Noten zusammen gestrichen; wie in den Stücken, die im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ stehen, zu ersehen ist.

§. 17. Wir wollen ein klein Exempel aus dem gebräuchlichen $\frac{3}{4}$ Tact hersehen, und daraus zeigen, welche Noten im Tripel-Tact durchgehen und welche nicht durchgehen können.



Ueberhaupt bemerken wir hier erstlich, daß in den Tripel-Tacten, und zwar in den einfachen Tripel-Tacten (siehe §. 3.) die erste Note eines Tactes, wovon der Tripel seine Benennung empfängt (als in $\frac{3}{4}$ der erste halbe Tact, in $\frac{3}{8}$ das erste Viertel, und in $\frac{3}{16}$ das erste Achtel) virtualiter lang ist, die andere und dritte aber virtualiter (§. 10.) kurz sind, dahero denn bald die andere, bald die dritte Note allein, bald beyde zugleich durchgehend. Kommen aber im $\frac{3}{4}$ Tact Viertel, im $\frac{3}{8}$ Achtel, und im $\frac{3}{16}$ (und in allen von $\frac{3}{8}$ herkommenden Tacten, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) Sechszehnteile vor, so hat es damit in Ansehung der innern Geltung eben die Bewandniß, wie im ordinairn vier Viertel-Tact (§. 10.). Nun wollen wir die Regeln von den durchgehenden Noten im Tripel-Tact aus unserm Exempel zeigen.

1) Wenn drey solche Noten, davon der Tripel seine Benennung hat, gradatim herunter oder herauf gehen, so gehet die mittlere Note ordentlicher Weise durch, wie hier Tact 1, 2 und 4 zu sehen: eben so gehet es auch, wenn man nach der mittlern Noten gradatim wieder herauf gehet, als im dritten Tact zu sehen. 2) Wenn nach der ersten Note ein Sprung folget (also, daß die Note, worin der Bass springet, nicht schon im vorigen Accord oder Griff enthalten ist), so wird zur mittlern Note der gehörige Griff geschlagen, und die dritte Note gehet durch, wenn nemlich die erste Note des folgenden Tactes nur einen Ton tiefer oder höher gehet, und folglich kein Sprung darnach erfolget, wie im 5ten und 6ten Tact zu sehen; denn im 5ten Tact folget nach *d* das *g* (welches im Accord zu *d* nicht enthalten ist) welches ein Sprung ist, deswegen hat nun *g* einen aparten Griff, *f* aber gehet durch, weil kein Sprung darauf folget, denn die erste Note des folgenden Tactes ist *e*; weiter im 6ten Tact folget nach *e*, welches die *6* über sich hat, ein Sprung ins *g*, wozu ein reiner Accord kommt, (welcher reine Accord zu *g* aber nicht im Sexten-Griff zu *e* enthalten ist), derohalben hat hier *g* seinen aparten Griff, die dritte Note *a* aber gehet durch, weil kein Sprung darauf folget, denn der 7te Tact fängt mit *b* an, welches nur einen Grad höher als *a* ist. 3) Wenn nach der andern Note ein Sprung folget, als hier folget im 7ten Tact nach *b* das *f* (welches *f* wieder im Accord zu *b* nicht enthalten ist) so haben alle drey Noten einen beson-

Innerliche
Quantität der
Noten im
Tripel-Tact.

Regeln, wie
die durchge-
hende Noten
im Tripel-
Tact zu er-
kennen.

te Regel.

te Regel.

besondern Griff, wie im 7ten Tact zu sehen. Die erste Note im Triplet-Tact ist immer in sich lang (hat *quantitatem intrinsecam longam*) und erfordert daher allezeit einen eigenen Griff, man mag *gradatim* oder Sprungs-weise dahin gekommen seyn. Folget nach der dritten Note ein Sprung, wie hier im 8ten Tact nach *d* im folgenden Tact das *g* kommt, so haben alle drey Noten wieder ihren eigenen Griff, wie im 8ten Tact zu sehen: stehen ferner alle drey Noten im Sprunge, wie der 9te Tact solches zeigt, so hat abermal eine jede Note einen Griff. 4) Wenn vor der dritten Note ein halber Tact (im $\frac{3}{4}$ aber ein Viertel, und im $\frac{3}{2}$ Tact ein ganzer Tact) hergehet, so kan die dritte Note, wenn nemlich kein Sprung darauf folget, durchgehen, wie der 10te Tact zeigt, da ist *d* ein halber Tact und es folget *e* darnach, darauf wieder kein Sprung, sondern *f* folget, derowegen gehet *e* durch, weil aber alsdenn die rechte Hand nur Einen Griff machte, so theilet die rechte Hand lieber das *d* in Viertel und schlägt zu dem halben Tact zweymal denselben Accord an, und *e* gehet durch; Indessen wäre es eben nicht höchstnöthig gewesen, es dienet zur Erleichterung des Tactes und die rechte Hand erhält eine ordentliche Bewegung. Folget aber in diesem Fall (da nemlich die erste Note des Tactes einen halben Tact hat) nach der dritten Note ein Sprung, so hat sie ihren eigenen Accord, wie im 11ten Tact zu sehen, da die dritte Note *g* (es sind in diesem Tact eigentlich nur zwey Noten, da aber die erste Note *f* ein halber Tact, so viel als zwey Viertel gilt, so wird hier *g* die dritte Note im Tact genennet) einen Sprung nach sich hat, nemlich die erste Note des 12ten Tactes ist *c*. Stehet aber die dritte Note mitten in Sprüngen, wie hier im 12ten Tact das *A*, so hat sie auch ihren eigenen Accord.

Kurzer Be-
griff des vor-
gen.

§. 18. Das wesentlichste von allen diesem ist, daß bey *gradatim* gehenden Noten die mittelfte durchgehet, und daß die Note die im Sprunge stehet einen aparten Griff hat, wenn sie denselben nicht schon im vorigen Accord findet. Was nun hier vom $\frac{3}{4}$ Tact gesagt worden, gilt auch vom $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{8}$ Tact, wie auch von $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun aber $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{12}{8}$ oft geschwinde gehen, so gehen alsden oft drey Achtel auf Einen Griff, wenn sie nemlich *gradatim* gehen, oder in solchen Sprüngen, deren Noten sich im ersten Griff schon befinden, als wovon schon im ersten Abschnitt Cap. XII. §. 15. etwas gesagt worden. Wenn also die linke Hand in ihren Achteln oder Sechszehnthteilen solche Töne nimt, die im Griff der rechten Hand liegen, so sind das lauter durchgehende Noten, man hat alsdenn nur auf die Fundamental-Note zu sehen, um derselben ihren gebührenden Griff zu geben. Ob es nun gleich nicht möglich ist alle Variationen eines Accords, ja nur einzelner Gänge, zu bestimmen, weil ein ieder Componist dergleichen immer noch mehr suchen werden:

Bei einer
Variation des
Basses ist auf
die Funda-
mental-Note
zu sehen.

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.) 409

erdenken, so will ich doch einige sehr gewöhnliche hierher setzen, welche einen Anfänger zugleich auf die Spur bringen können, einen Bass zu einem Liede zu variiren, oder mit einem lauffenden Bass zu spielen.

1) Variation der Viertel mit Einem Accord zu 4 Sechszehnteile.

1) Variation eines Viertels in vier 16theile.

The musical score consists of six measures of music, numbered 1 through 6. Measure 1 is a whole note chord. Measures 2 through 6 show a continuous bass line with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Wiedeb. Gen. Bass.

ff

2.

410 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.)



2) Variation
zweyer Achtel
in 16theile.

2) Variation zweyer gradatim gehenden Achtel mit Einem Griff.

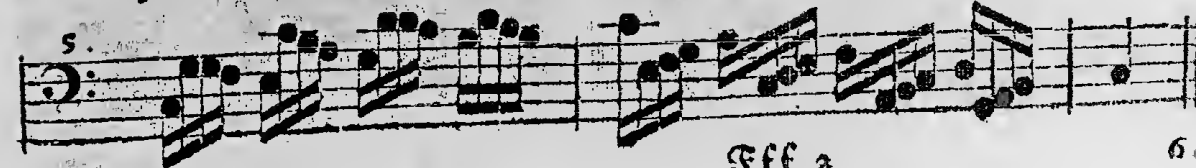
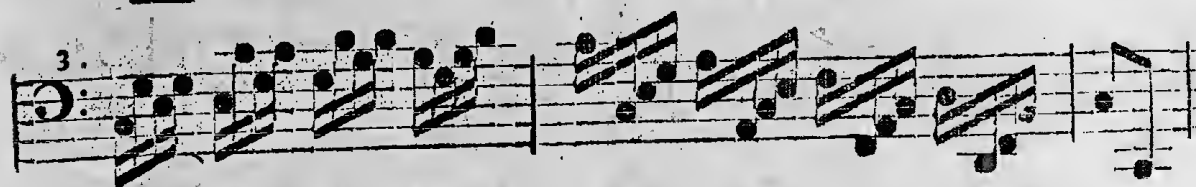


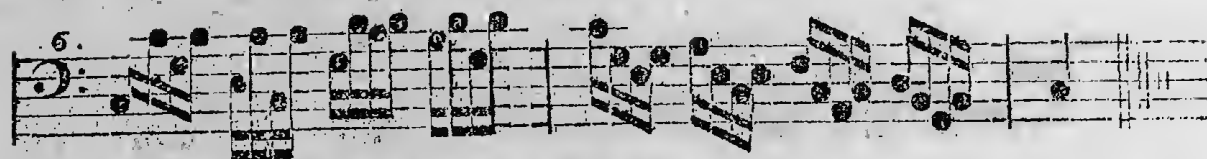
II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.) 411



3) Variation der Terzien-Sprünge, 4 Sechszehnteile zu einem Griff.

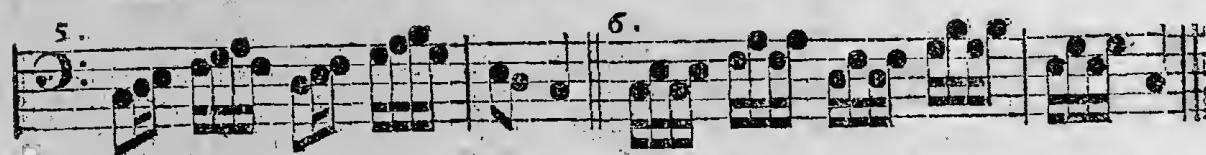
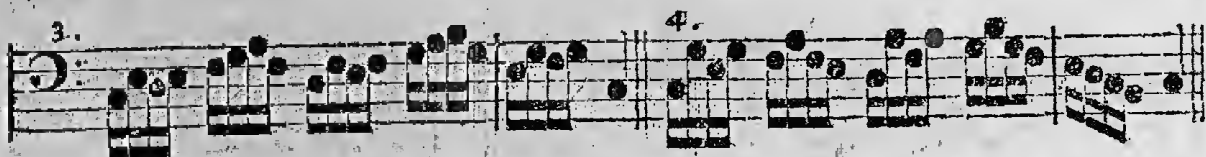
3) Variation der Terzien-Sprünge.





4) Der Quart-
ten Sprünge.

4) Variation der Quartensprünge, zum Viertel Ein Griff.

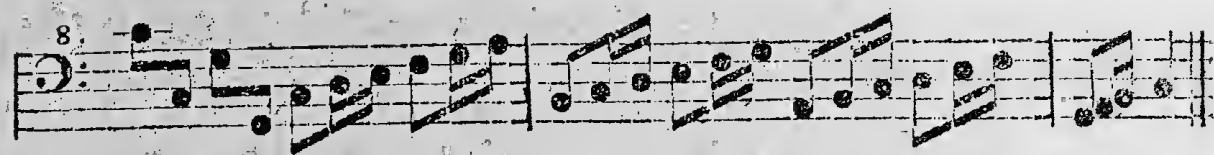


5) Va-

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.) 413

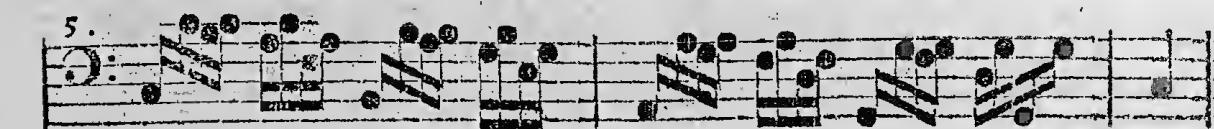
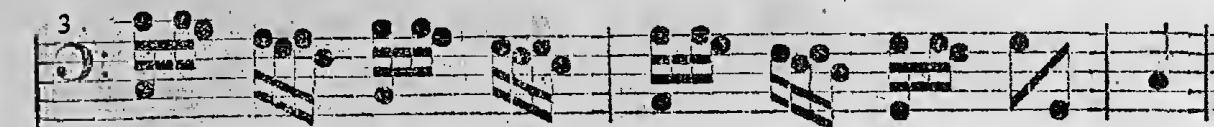
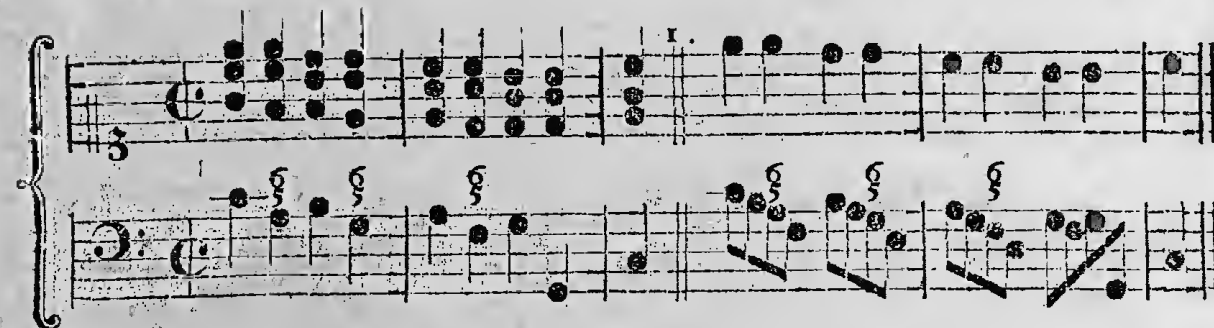
5) Variation des Septimen-Ganges, da der Bass eine Quinte fällt und eine Quarte steigt. 5) Variation des Septimen-Ganges.

The musical score consists of seven measures, numbered 1 through 7. Measure 1 is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords. Measures 2 through 7 are in bass clef. Measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7 show a sequence of notes and chords, with some measures containing multiple notes beamed together. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic and melodic structure.



6) Variation
des Ganges
mit 6.

6) Variation des Ganges 6. 4 Sechszehnteile zu Einem Griff.





Man hätte dergleichen Veränderungen noch viel mehr hersetzen können, allein wir lassen es dabey. Geschwinde Achtel werden eben wie ordinaire 16 Theile tractiret.

§. 19. Es ist wahr, heut zu Tage hält man nicht viel mehr von solchen Bässen, worin viel 16 Theile vorkommen, sie sind gleichsam nicht mehr Mode, vor wenigen Jahren wurden dergleichen Bässe mehr gesetzt, doch muß keiner denken, er bedürfe deswegen seine linke Hand in geschwinden Sängen und Passagien nicht zu üben, ach nein, ehe man sichs oft versiehet, trifft man Sechszehn-Theile an: deswegen kan man diese Exempel auch zur Übung der linken Hand brauchen und sich prüfen, wie weit man in der Fingersetzung gekommen. Kurz, man findet hier eine Menge durchgehender 16 Theile, die rechte Hand geht immer in Viertel, wie ich deswegen zu Anfang einer ieder Art die Fundamental-Noten mit ihren Griffen ausgesetzt habe. Wir finden hier auch verschiedene Variationen vom Gange, wo die Septime und wo $\frac{5}{2}$ viel nach einander vorkommen. Die heutige galante Art zu componiren bedienet sich solcher Gänge wenig oder gar nicht: der berühmte Bach hat dergleichen Gänge in seinen Probe-Stücken nicht angebracht; Mattheson aber hat in den Probe-Stücken seiner Organisten-Probe sich ihrer oft bedienet. Wir wollen sie auch nicht verwerfen, sondern sie vielmehr zur Übung anrathen, damit man zur rechten Zeit sich ihrer wisse zu bedienen. Weiter.

§. 20. Wir müssen aus diesem allen nun nicht den Schluß machen, daß vier Sechszehn-Theile immer nur Einen Griff haben; nein, wir wollen derowegen auch noch in wenigen kurzen Exempeln anzeigen, in welchen Fällen zwey Griffe zu 4 Sechszehn-Theile gehören. Es versteht sich von selbst, wenn das dritte 16 Theil eine aparte Ziffer hat, so kan es nicht durchgehen: und wenn unsere gegebene Exempel des vorigen Sphi auch andere Ziffern hätten, als wir ihnen gegeben; so passeten die Variationen nicht und die vier 16 Theile könnten alsdenn auch nicht durchgehen: denn bey allen Variationen muß die Fundament-Note mit ihrer Ziffer wohl in acht genommen werden, oder man verdirbt es.

Wie diese Variationes zu gebrauchen.

Es haben aber 4 Sechszehentheile nicht allezeit nur Einen Griff.

416 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 20. 21.)

Exempel, da 4
16theile zwey
Griffe haben.

Variation der Achtel, mit zwey Accorden zu 4 Sechszehn-Theilen.

The musical score is written for two staves (treble and bass) in 3/4 time. It consists of four systems, each containing two staves. The first system is marked '1)' and the second '2)'. The third system is marked '3)' and the fourth '4)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The second system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The third system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The fourth system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Hätte hier im ersten Exempel f eine 6 über sich, so könnten die vier 16 Theile durchgehen: weil es hier aber einen reinen Accord hat, so muß zu d wieder ein Griff angeschlagen werden, weil im Accord zu f das d nicht mit enthalten ist. Hiernach lassen sich die andern Exempel leicht einsehen.

Vom Transi-
tu irregulari,
oder von den
Wechsel-Not-
ten.

§. 21. Bishero haben wir nun vom Transitu regulari, der auch am meisten vorfällt, geredet; nun ist es Zeit, auch ein wenig vom Transitu irregulari (vide §. 11.) zu handeln. Hier erscheinen nun die Wechsel-Noten (cambiate), da die rechte Hand, nicht zu der Note, die eine Ziffer

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 21.) 417

Ziffer über sich hat, sondern zu der, die vor derselben hergeht, anschläget, und den Griff oder die Ziffer anticipiret; daher es denn kömmt, daß der Griff zu der virtualiter langen Note dissoniret und beynt Eintritt der in sich kurzen Note erst consoniret. Wir haben hievon im ersten Abschnitt schon gezeigt, wie der lange Vorschlag, der ordentlich ausgeschrieben stehet, die Ursache und der Grund davon ist. Man kan diesen Transitus irregularem am besten kennen, wenn die letzte kurze Note eine Ziffer über sich hat, oder wenn nach derselben ein Sprung erfolgt. Weil nun der Transitus irregularis auch öfters angebracht wird, nicht nur zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges, sondern auch wenn viele Noten durchgehen, wie wir §. 6. Exempel vom Transitu regulari gegeben; deswegen wollen wir eben dergleichen auch vom Transitu irregulari geben, daraus man denn diesen Durchgang am besten wird erkennen lernen.

Arten des
Transitus ir-
regularis.

Transf. in 3tiam, in 4tiam,

6

7

in 5tiam,

in 6tiam.

Wiedeb. Gen. Bass.

Ggg

Hiera

Hiedurch bleibt die rechte Hand in ihrer Egalität.

Hieraus sehen wir, daß die rechte Hand beim Accompagnement die Egalität bewahret, welche verloren würde, wenn sie zum ersten und vierten Sechszehnteile den Griff anschlagen wolte, noch vielmehr aber, wenn sie im $\frac{3}{4}$ Tact zum ersten und sechsten Sechszehn-Theil den Griff nehmen würde. Ueberhaupt hält man die rechte Hand gerne in einer egalien Mensur, daß sie, wie wir nun bald sehen werden, weder kleine Pausen, Punkte oder Rückungen, die etwa im Bass vorkommen, achtet, sondern ihren egalien Schlag in Viertel oder Achtel fast durchgehends behält. Will aber die Bezifferung schlechterdings in der rechten Hand Sechszehn-Theile haben, so muß sie sich freylich darnach richten.

Weitere Abhandlung der durchgehenden Noten zur Übung.

§. 22. Zur Repetition dessen, was bishero von den durchgehenden *Noten* gesagt worden, und zugleich zur Übung des regulären und irregulären Durchgangs, will einem Liebhaber einige kleine Exempel hersetzen; dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch ein und anderes zu erinnern. Und da ich die kleinen Exempel, welche der besobte Capellmeister Heinichen in seinem Werke vom General-Bass gegeben hat, zu Erreichung meines Zweckes sehr dienlich finde, so will ihm einige abborgen und dem Liebhaber mittheilen, jedoch mit einer kleinen Veränderung.

N. 1. Exempel von durchgehenden Achteln.

Exempel von durchgehenden Achteln.



Anmerkungen.

Dieses Exempel zeigt nun Transicum regularem, es gehet nemlich das in sich kurze Achtel durch: im Fall aber eine Signatur darüber stehet, wie Tact 3 über *d* und Tact 4 über *f*, so gehöret ein aparter Griff, hier der Sexten- und Sertquinten-Griff, dazu. Im zwoyten Tact findet sich über *a* eine Dissonans, nemlich die None, dazu die 3 und 8 gehöret: sie muß immer

Von der Note und ihrer Resolution.

mer vorher liegen, wie sie denn hier auch im Griff zu *e*, als wozu *b* die Quinte ist, woraus die Note zu *a* wird, vorher lieget: sie lag im Alt vorher, und bleibt auch im Alt, und resolviret auch darin im Accord zu *f*. Es darf also der Ton, welcher eine Dissonanz über sich hat, nicht bis zur Resolution immer nothwendig liegen bleiben; nein, die Resolution geschieht hier doch richtig, ob gleich der Bass nicht auf *a* stehen bleibt, sondern nach *f* herunter gehet und einen reinen Accord hat, in welchem Accord zu *f* denn die Resolution der Note zu *a*, nemlich *b*, unter sich in *a* richtig resolviret. Es heißt: die Note muß sich in der Octave resolviren; das ist: der folgende Ton muß herunter gehen. Hier ist die Note zu *a* das *b*: aus *b*, als der Note, muß nun *a* werden; diß ist nothwendig: aber (wie gesagt, es ist nicht nothwendig, daß der Bass stehen bleibt, er kan einen andern Ton und Griff nehmen, wenn nur die Resolution der Note (diß gilt auch von den andern Dissonanzen) in *a* geschieht, so machts nichts, ob dieses *a*, als worin die Note resolviren muß, zum folgenden Griff eine Terzie (wie hier das *a* im Griff zu *f* die Terzie ist) oder Sexte ist, es muß aber die Resolution in der rechten Stimme unverändert bey aller Aenderung des Basses geschehen; wie wir hernach weiter sehen werden. Diese Note über *a* hat auch verursacht, daß zu *f* wieder ein Griff hat müssen angeschlagen werden, damit die Resolution der Note nicht zu lange möchte aufgehalten werden. Denn ob zwar die Resolution einer Dissonanz oft lange darf aufgehalten werden, so geschieht sie doch so bald, als eine hiezu dienliche Bass-Note sich einstellt. Bey *d* hätte nun auch zwar die Resolution der Note zu *a* kommen können, indem *a* im Accord zu *d* ist, allein alsdenn hätte entweder ein Bogen über die 4 Achtel *a g f e* stehen müssen, oder eine Ziffer über *f*.

Zu dritten Tact hat *g* eine 4, welche sich bey dem folgenden *g*, nachdem *a* vorhero durchgegangen, in die 3 resolviret. Sonsten merke man sich hier die Lage der rechten Hand, und sehe wie im 3ten und 4ten Tact Motus contrarius ist observiret worden. Bey einer langsamen Mensur darf man zu der durchgehenden Note den vorigen Accord wohl wieder auf neue anschlagen, doch muß man keine Gewohnheit daraus machen. In diesem Fall bekäme die rechte Hand auch mehrentheils Achtel. Um aber den Uebellaut der Secunde etwas zu vermeiden, in so ferne nicht der Griff $\frac{1}{2}$ heraus kömmt, so nimt man viel lieber zur durchgehenden Note die Terzie, und läßt dabey die Töne, welche im vorigen Griff gewesen, repetiren. Dieses wird deutlich werden, wenn wir unser Exempel ein wenig verlängert vorstellen. Es ist entweder die unterste oder oberste Stimme der rechten Hand, welche mit dem Bass in Terzien fortgehet, wie aus folgendem Exempel (welches ein Anfänger vorerst überschlagen kan) erhellet.

Wie hier die rechte Hand bey jedem Achtel einen Griff machen könnte, doch mit einiger Veränderung des vorigen Griffes.

Was die Ziffern unter den Bass-Noten hier bedeuten. Die Ziffern, welche hier unter den Bass-Noten stehen, zeigen an, was die durchgehende Noten eigentlich für eine Ziffer über sich bekommen würde, wenn der vorhergegangene Griff, mit einer kleinen Veränderung der Fingerringe, durch Signaturen sollte angezeigt werden. Wir merken uns hier sonderlich $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{4}$ und $\frac{6}{2}$, als welche Griffe gar oft den durchgehenden Noten zu theil fallen. Daraus kan man nun lernen, was das heisse, daß die 7, wenn sie im Durchgange vorfällt, keiner Resolution bedarf, und daß sich die 4 alsdenn wohl dazu gesellet. Ferner, daß auf $\frac{6}{2}$ wohl ein reiner Accord kommen kan, da sonst gemeiniglich eine Sexte darauf folget. Wir gehen weiter.

§. 23. Da wir denn hersehens

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 23. 24.) 421

N. 2. Exempel, wo in sich kurze Achtel einen aparten Griff haben:

In sich kurze
Achtel mit ei-
nem Griff,
wenn sie gra-
datim gehen,
und

Hier haben wir nun, daß nach 4 oder 2 gradatim gehenden Achteln ein Sprung erfolgt, daher denn die virtualiter kurze Note ihren eigenen Griff hat, als welches wohl zu merken ist. Wenn solche virtualiter kurze Noten in lauter Sprüngen stehen, so haben sie bey langsamen Tact auch ihren aparten Griff, als:

Wenn sie in
Sprüngen ste-
hen.

N. 3. Exempel, da jedes Achtel einen Griff hat.

§. 24. Nun wollen wir zu den Sechszehn-Theilen gehen, als welches gemeinlich geschwinde Noten sind; daher man auch hier am meisten durchgehende Noten hat, wie die Exempel zeigen werden.

Von durchge-
henden und
nicht durchge-
henden Sechz-
zehentheilen.

N. 4. Exempel von vier gradatim gehenden 16-Theilen.

Erläuterung. Hieraus erhellet nun, daß wenn vier 16-Theile gerade auf- oder absteigen, und kein Sprung darnach folget, alsdenn alle 4 nur Einen Accord haben, wie im ersten und zweyten Tact: folget aber nach solchen 4 gradatim gehenden 16-Theilen ein Sprung, wie im 3ten und 4ten Tact zu sehen, so gehören zwey Griffe dazu, und ist alsdenn Transitus irregularis da, ohne Ziffer oder mit einer Ziffer über das letzte 16-Theil, als hier im dritten Tact. Schlägt von den vier 16-Theilen das vierte wieder zurück, so haben zwey und zwey einen Accord, wie im ersten und zweyten Tact zu sehen: wenn aber alsdenn der Griff zum dritten 16-Theile im vorigen Accord schon steckt, wie hier im dritten Tact, so kan der Griff liegen bleiben.

§. 25. Nun folget

N. 5. Exempel, wo zwey Accorde zu vier 16-Theile gehören.

Fälle, wo nur
Ein 16theil
durchgeht.



Weil hier das dritte Sechszehn-Theil seinen Griff im vorigen Accord nicht Erläuterung findet, so müssen in den vier ersten Tacten zwey Griffe zu vier 16-Theile kommen: im 5ten, 6ten und 7ten Tact, steckt das vierte 16-Theil auch nicht einmal im Griff, der zum dritten Sechszehn-Theile geschlagen worden, sondern das vierte 16-Theil, wie auch das andere 16 Theil schlägt die folgende Note anticipando voran, woran sich aber die rechte Hand nicht lehret, sondern dem Baß die Lust läßt. In geschwinder Zeit-Maasse agiret die rechte Hand nicht gerne in 16-Theilen, in einer langsamen mässigen Zeit-Maasse liesse es sich noch thun: diß ist also eine Ausnahme wider die Regel §. 20. daß man bey Variation des Basses den Griff der Fundament-Note nicht vergessen müste.

§. 26. Gegenwärtiges Exempel aber bestätiget unsere Regel wie: Von den
der, da der Baß ein Harpeggio macht, oder den ganzen Griff nach einan- durchgehen-
der hören läßt, oder sonst Variationen aus dem Griff machet, da denn den Noten bey
vier 16-Theile zu Einem Griff gehören. allerley Bre-
chungen.

424 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 26.)

N. 6. Exempel eines gebrochenen Basses, da vier Sechszehn-Theile einen Griff haben.

The musical score consists of eight systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The bass staff in each system contains a sequence of notes, some of which are marked with a '6' above them, indicating a specific fret or fingering. The score is written in a historical style, with a focus on the bass line.

In den letzten anderthalb Tacten habe angeführet, wie man eine in sich lange Note wohl durch Terzien begleitet.

§. 27. Man findet oft statt des ersten Sechszehn-Theils eine 16-Theil Pause; diese observiret nun die rechte Hand nicht, sondern schlägt zu dieser kurzen Pause gleich den Griff zur folgenden Note. Ein Anfänger, der zu dem Vorschlagen der rechten Hand noch nicht gewöhnet ist, hat sich sonderlich darin zu üben: er hat den Nutzen davon, daß er viel leichter im Tact bleiben kan, denn der egale Anschlag der rechten Hand unterstützt ihn.

Von durchgehenden Noten, wenn der Bass nach einer kurzen Pause gradatim gehet, und

N. 7. Exempel darin kurze Pausen vorkommen, und da der Bass gradatim gehet.



Im 2ten und 3ten Tact finden wir, daß nach dem vierten 16-Theile ein Sprung erfolgt, welches ein Zeichen des Transitus irregularis ist; daher denn die rechte Hand den Griff des vierten 16 Theils schon zum dritten 16 Theil anschläget, wovon schon hinalänglicher Unterricht §. 21. ertheilet worden. Mannichmal stehet auch eine kleine Pause vor drey 16-Theile, welche in Sprüngen gehen: ist nun der Sprung im vorigen Griff enthalten, so schlage ich zu der 16-Theil-Pause den Griff zur folgenden Note an, und lasse die drey 16-Theile durchgehen; wo aber nicht, so schlägt die rechte Hand zum andern Sechszehn-Theile den gehörigen Griff. Wie aus folgendem Exempel zu sehen, da im ersten und zweyten Tact die rechte Hand immer in Achteln gehen muß, im dritten Tact aber ist dieses nicht nöthig, weil der Sprung der Bass-Noten sich schon im Griff befindet; der vierte und fünfte Tact enthält beyderley. Wer diese beyde Exempel übet, der wird bald sich gewöhnen, den Griff zur Pause anzuschlagen, denn es ist leicht.

wenn er in Sprüngen gehet.

426 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 27. 28.)

N. 8. Exempel mit kurzen Pausen, da der Baß per saltus gehet.

Exempel, da
im Baß Rück-
fungen oder
Puncte sind.

§. 28. Ja wenn der Baß Rückfungen hat, oder durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, so bleibet die rechte Hand doch bey einer gleichen Mensur, wie folgendes Exempel zeigt.

N. 9. Exempel mit Rückfungen und Puncten im Baß.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on ten staves. The score is written in treble and bass clefs with a 3/4 time signature. It includes numbered measures (4-10), fingerings (4, 5, 6), and various musical notations such as chords, slurs, and accidentals. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

In diesem Exempel sehen wir, wie die rechte Hand in ganz egaler Bewegung einhergeht: nemlich in Viertel oder Achtel. Wer das, was schon von den durchgehenden Noten, und zwar sowohl vom Transitu regulari, als irregulari, ist gesagt worden, wohl verstanden und behalten hat, der wird nun schon so viel Iudicium oder Einsicht erlangt haben, einzusehen, warum die rechte Hand im 4ten, 5ten, 7ten, 8ten, 9ten und 11ten Tact nicht in lauter Viertel hat einhergehen können, sondern zuweilen Achtel hat haben müssen. In der ganze 8te Tact hat lauter Achtel in der rechten Hand erfordert, welches zu erklären nicht mehr nöthig achte, es kan einem aufmerksamen Leser nicht mehr dunkel seyn: bloß beim letzten e wäre es nicht nöthig gewesen, es mußte hier aber die Octave im Sexten-Griff zu e wegen des folgenden Griffs zu f verlassen werden. Wer dieses Exempel mit Bedacht übersiehet und betrachtet, der wird Transitorium regularem in den dreien ersten

ersten Tacten, und den irregularem oder die Wechsel-Noten im 4ten, 5ten, 8ten und 9ten Tact finden. Kurz: zwey gerade auf- oder unterwärts gehende 16 Theile passiren ordentlicher Weise nach einem Viertel, Achtel oder Achtel-Puncte frey aus, NB. wenn kein Sprung darauf erfolgt, wie hier Tact 1, 2, 3, 6, 7, 8 und 9 zu ersehen; folget aber nach dem zweyten 16 Theil ein Sprung, wie hier Tact 4, 5, 8 und 9, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird alsdenn zum ersten 16 Theile der Griff des letzten 16 Theils angeschlagen. An den Rückungen des Basses, wenn nach einem Achtel, das in sich virtualiter lang ist, ein Viertel folget, kehret sich die rechte Hand nicht, sie theilet solches Viertel und siehet es als 2 Achtel an, davon das erste kurz und das andere lang ist. Wir haben hier Tact 1 und 4 auch einen bezifferten Punct, welches hier statt eines in sich langen Achtels anzusehen, daher denn die rechte Hand auch den gehörigen Griff dazu wieder anschläget: wenn also die Bezifferung nicht platterdings ein anders fordert, so beobachtet die rechte Hand beständig quantitatem intrinsecam der Noten (vide §. 10.) und machet den Griff zu der in sich langen Note, es mag nun an deren statt ein Punct oder eine kleine Pause stehen. Die kleine Sechszehn-Theile, welche wir hier Tact 2, 3, 5, 6 und 7 finden, dürfen einen Anfänger nicht verwirren: sie gehen ihn nicht an, ein anderer aber findet hier eine Erinnerung, die durchgehende Noten Terzien-weise zu begleiten (vide §. 22. am Ende das Exempel).

Bezifferter
Punct.

Vom Durch-
gang bey
Triolen

§. 29. Boriges Exempel hat nun gezeigt, wie 2 Sechszehn-Theile, wenn nemlich nach dem letzten ein Sprung folget, einen aparten Griff erfordern; dabey wir anmerken, daß eben dieses Accompagnement bey Triolen (das ist, wenn statt ein Achtel mit zwey Sechszehn-Theile, als welche ein Viertel ausmachen, drey Achtel in einer Figur stehen im egalen Tact, und eine kleine 3 oder Bogen über sich haben, anzuzeigen, daß ihre Währung nur ein Viertel ausmachen soll), wie auch wenn im Tripel-Tact, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{12}{8}$, drey Achtel in einer Figur, oder zusammen gestrichen stehen, es muß aber alsdenn die Zeit-Maasse oder der Tact nicht zu geschwinde seyn; denn bey einer geschwinden Zeit-Maasse gehen solche drey Noten (es mögen nun 3 Achtel oder 1 Achtel mit 2 Sechszehn-Theilen seyn) selbst auch wenn nach der dritten Note ein Sprung folget, frey durch, so wohl ascendendo als descendendo, das ist, sowohl im Herauf- als Heruntergehen, wie folgendes Exempel zeigt, welches wir erstlich im egalen Tact unter dem Titul Presto und hernach im 12 Achtel-Tact hinsetzen wollen.

bey geschwin-
der Zeitmaas-
se, wann auf
Ein Achtel 2
Sechszehen-
theile folgen.

N. 10. Presto.

Hier gehen die 2 Sechszehn-Theile durch, indem sie bey einer geschwinden Mensur nichts anders als eine Variation folgender Grund-Noten sind.

(Fundament.
Noten.)

Stehet nun die Variation in $\frac{12}{8}$ Tact, so hat es eben das Accompagne-^{ment} oder im Trippel-Tact.

N. II. Geschwind.

Auf die Zeit-Maasse ist bey der rechten Hand so ähnlich ist. Man kan also den ganzen Tact leicht in den durchgehenden Noten zu sehen.

Hieraus sehen wir nun, wie $\frac{12}{8}$ Tact dem vier Viertel-Tact, vornemlich in §. 12. und Cap. V. §. 12. 13. Es kommt in diesem Fall also viel darauf an, ob ein Stück geschwind oder langsam gehen muß. Eben so macht man auch einen Unterscheid zwischen einer langsamen oder geschwinden Zeit-Maasse, wenn nach einem Achtel das erste Sechszehn-Theil einen Ton höher oder tieffer gehet, das andere Sechszehn-Theil aber wieder in den vorigen Ton zurück tritt: denn alsdenn wird bey einer langsamen Zeit-Maasse zum ersten 16-Theile ein neuer Griff gemacht, bey geschwinder Mensur aber haben alle drey Noten nur Einen Griff, als:

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 29.) 431

N. 12. Larghetto.



N. 13. Allegro.



N. 14.

N. 14. Moderato.



Im letzten Exempel haben wir nun, daß zwischen einem Achtel und den zwey darauf folgenden 16-Theilen ein Sprung vorfällt, und zwar entweder nach dem Achtel oder nach dem ersten 16-Theile. In beyden Fällen nun muß zu dem ersten 16-Theil ein aparter Griff angeschlagen werden, wie aus den beyden ersten Tacten unsers Exempels zu sehen: wenn aber diese beyde 16-Theile schon im Griff des vorigen Achtels enthalten sind, so gehen die beyden 16-Theile frey durch, wie die beyden letzten Tacte dieses Exempels zeigen.

Von punctir-
ten Noten,
wenn sie nicht
durchgehen,

§. 30. Nun wollen wir noch schließlich ein paar Exempel mit punctirten Noten, und zwar in langsamer und geschwinder Zeit-Maasse hersehen,

N. 15. Larghetto.





N. 16. Allegro.



und wenn sie
durchgehen.

S. 31. Diese 16 kleine Exempel werden einem Anfänger nun hin-
länglich gezeigt haben, was es mit den durchgehenden Noten für eine Be-
wandniß habe, wie leicht man darin fehlen kan, und wie nützlich und vor-
theilhaft es ist, wenn solche durchgehende Noten durch einen Bogen oder
Quer-Strich angedeutet werden; wie mannigmal aber wird einem nur
bloß die Violoncello - Stimme vorgeleget, wo etwa hie oder da nur eine
6 oder andere Ziffer stehet, und wo die Bogen zuweilen nur dem Violon-
cello,
Wie aus allen
diesen Exem-
peln die durch-
gehende No-
ten zu erken-
nen.

Wiedeb. Gen. Bass.

Jii

cello.

434 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 31. 32.)

cello-Spieler zur Nachricht, nicht aber zur Anzeigung durchgehender Noten dienen? Wer nun selbst ein wenig von durchgehenden Noten und deren Beschaffenheit versteht, der kan sich helfen; darum wenn auch ein oder anders von diesen Exempeln, als N. 5. 6. 9. 10. und 11. einem Anfänger wegen der vielen darin vorkommenden Sprüngen und 16. Theilen etwas zu schwer zur Uebung vorkommen möchte, der betrachte sie nur und lerne die durchgehende Noten daraus erkennen; ja selbst bey den leichtern Exempeln, als N. 1. 2. 3. 4. 7. 8. 12. 13. 14. 15. und 16. muß man nicht mit dem blossen Spielen solcher Exempel zufrieden seyn, sondern, weil sie wegen der durchgehenden und nicht durchgehenden Noten sind gegeben worden, so muß einer auch suchen diese Exempel so zu betrachten, daß sie ihm beförderlich seyn auch in andern Bässen, die ihm etwa vorkommen, die durchgehende Noten von denen, die nicht durchgehen sollen, zu unterscheiden, als wozu ihm die gegebene kleine Exempel sehr dienlich seyn werden. Wer diese Exempel hernach ohne Griffe, nur den blossen Bass davon, wolte abschreiben und sie darnach spielen, der thäte sehr wohl, und wer sich meines Clavier-Spielers bey der Information anderer bedienen wolte, der könnte dem Discipel erstlich die Exempel aus dem gedruckten Buche spielen lassen, hernach aber müste man ihm den blossen Bass abschreiben und die Exempel darnach spielen und üben lassen. Ein Anfänger wird nach und nach immer bessern Gebrauch von diesem Capitel machen lernen, daher ich denn auch in allen folgenden Exempeln die durchgehende Noten durch einen Bogen oder Queer-Strich werde anzeigen. Indessen wird es keinem einem Schaden thun, wenn er sich bemühet die Lehre von den durchgehenden Noten recht zu fassen und einzusehen, sondern er wird vielmehr grossen Nutzen davon haben, nicht nur daß er einen Bass wird variiren lernen, sondern auch daß er einen Bass aus der obern Haupt-Stimme wird beziffern lernen; denn es dürfen nicht alle Manieren und Auszierungen der Melodie, noch die Rückungen (da die Harmonie entweder vorausgenommen oder aufgehalten wird) noch die durchgehende Noten der Haupt-Stimme vom Accompagnisten mit gemacht werden, welches wohl zu merken, denn bey dem allen behält der Accompagnist sein natürlich Accompagnement; weil mancher vielleicht noch nicht recht einsehen möchte, was man durch Rückungen meynet, so mag noch ein wenig hievon folgen.

§. 32. Rückungen haben den Namen vom Fortrücken, Weiter-schreiten. Diese Rückungen können nun so wohl gradatim als in Sprüngen vorkommen: sie kommen bald in der Haupt-Stimme, welche die Melodie führet, bald im Bass selbst vor. Ueberhaupt wird hiedurch die Harmonie (wenn solche Rückungen in der Melodie sind) zu der folgenden Bass-Note entweder aufgehalten (das heist nun retardatio, wenn die

Melo-

Guter Rath, diese Exempel mit Augen zu gebrauchen.

Wie die Bezifferung nach der oberen Stimme zu machen.

Von den Rückungen im Discant, wie sie

II. Abschn. Cap. V, Von durchgehenden Noten. (§. 32.) 435

Melodie ihren vorhergehabten Ton bey Fortschreitung des Basses noch behält): oder vorausgenommen (welches anticipatio heisset, indem die Melodie, gegen den Bass gerechnet, zu früh eintritt). Beyderley erhellet aus folgendem Exempel, da die Rückungen in der Discant-Stimme sind.

per retardationem, oder

Hieraus siehet man nun, wie im Discant die Harmonie aufgehalten wird: denn da zum *d* gleich *f* kommen sollte, so behält der Discant sein gehaltenes noch zu *d*; und kommt also immer gegen den Bass um ein Achtel zu spät: das ist nun eine Rückung oder Fortschreitung, da der Discant zaudert und die Harmonie aufhält. Nimt aber der Discant die Harmonie voraus, so siehet der Discant also aus:

per anticipationem entstehen.

436 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 32.)

Von Rückun- Es findet sich auch wohl eine Folge von Rückungen im Baß, da der Baß
gen im Baß. gegen den Discant oder die Haupt-Stimme zu sehr eilet, als:



Bei solchen Rückungen nun, sie mögen im Baß oder Discant seyn, schlä-
get der Accompagnist seine Griffe in Vierteln an, vornemlich bey geschwin-
der Mensur, dadurch kan man, sonderlich wenn die Rückungen im Baß
liegen, am besten im Tact bleiben, und die rechte Hand bleibt in ihrer Ega-
lität. Wäre aber die Mensur langsam, so bekäme die rechte Hand Ach-
tel-Schläge und verursachten die Rückungen alsdenn allerley Ziffern, als:

In langsamer
Zeit Maasse
werden die
Rückungen
durch Ziffern
angedeutet.



Weiter dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten, in andern musicalischen Bü-
chern suche man ein mehreres davon.

CAP. VI.

Von den Dissonanzen.

§. 1. Es ist im ersten Abschnitt schon das nöthigste von den Dissonanzen überhaupt, woher sie entstehen, wie sie präpariret und resolviret werden, und was sie vor Neben-Ziffern haben, deutlich und weitläufig angezeigt worden, also, daß ein Lehrbegieriger nun schon einiger maassen damit wird wissen umzugehen, und wenigstens nicht mehr vor einen Choral wird dürfen bange seyn, wenn sich auch hie und da eine 7, 4, 9 oder 2 darin finden sollte. Weil wir aber aniesz mit dem Accompagnement zu thun haben, wo man die Lage der rechten Hand selbst regelmässig muß einrichten: so forderts hier im Anfang ein wenig mehr Nachdenken und Vorsichtigkeit in Ansehung der rechten Hand, damit man lerne gewisse Tritte thun, keine verbotene Quinten und Octaven, grosse Sprünge oder ungeschickte Gänge mache, eine jede Dissonanz, die vorher gelegen, in ihrer Stimme, worin sie gelegen, liegen lasse und auch darin resolvire. Wer dieses alles beobachtet, der findet hieran den sichersten Wegweiser für die rechte Hand.

Auf die Fortschreitung der rechten Hand ist bey den Dissonanzen am meisten Acht zu haben.

§. 2. Weil wir nun im ersten Abschnitt hie und da einige kleine Exempel des Exempel gegeben haben, mit darüber gesetzten Griffen, so wollen wir, ehe wir weiter zu der Lehre von den Dissonanzen gehen, diesen kleinen Exempeln eine Melodie für die Violin oder Traversiere geben, da man sich denn üben kan, solche zu accompagniren. Man darf nur hiebey den ersten Abschnitt wieder nachschlagen, wenn einem noch etwas fremdes, sonderlich in Ansehung der Lage der rechten Hand, darin sollte aufstossen. Cap. IX. §. 15. findet sich ein klein Sexten-Exempel von der leichtesten Art; dazu mag nun folgende Melodie mit der Violin oder einem andern Instrumente gespielt werden: der Accompagniste findet Cap. IX. §. 15. die beste Lage der Hand, wo nemlich mit der Terzie angefangen wird, §. 16. und 17. ist nur zur Übung in den drey Haupt-Accorden, er spielt es nach §. 15. aber vor allen nach dem Tact, sonst wird es nicht gut harmoniren. Es gehöret zwar die Sexte nicht mit zu den Dissonanzen, wir haben aber dieses Exempel mit der Sexte nicht überschlagen wollen.

Exempel des ersten Abschnitts, mit einer Violin zur Übung.

438 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 2.)

N. 1. Munter.

Leichtes Ser-
ten-Exempel.

First system: Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Dissonances marked with 'tr' and '6'.

Second system: Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Dissonances marked with 'tr' and '6'.

N. 2. Mässig.

Klein Quar-
ten-Exempel.

First system: Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Dissonances marked with 'tr' and '6'.

Second system: Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Dissonances marked with 'tr' and '6'.

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (S. 2.) 439

Das letztere Exempel N. 2. hat den Quarten-Griff und steht Cap. XI. S. 8. im ersten Abschnitt, man kan hier wieder mit der Terzie anfangen. S. 11. ist statt 43 der Griff $\frac{6}{4}$ genommen, da denn der Bass nicht geändert worden, deswegen kan das Exempel S. 11. zu eben dieser Melodie genommen werden. In eben diesem Spho befinden sich noch ein paar Exempel nemlich aus *c dur* und *g moll*, wo die Quarte im Griff $\frac{6}{4}$ nicht vorherd liegt; wir wollen auch dazu eine kleine Melodie setzen, die Griffe stehen im ersten Abschnitt ausgesetzt, welche man erst ansehen kan. Ich habe zu Ende des Satzes einen Lauf in die Octave zur Uebung gesetzt, und hat sich der Accompagniste an den kleinen Pausen der obersten Stimme nicht zu kehren.

Von $\frac{6}{4}$
zwey Exempel
mit einiger
Veränderung
im Bass.

N. 3. Munter.

The musical score for N. 3. Munter. is written for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music consists of several measures with various chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an asterisk (*). Trills are marked with 'tr'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

440 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 2.)

N. 4. Munter.

Das kleine Exempel N 5. aus *d* dur mit der $\frac{6}{4}$, im ersten Abschn. Cap. XI. §. 12. gehet zwar in lauter Viertel und halben Schlägen, es muß aber doch etwas munter gespielt werden, deswegen sind hier die Achtel als 16 Theile, die Viertel als Viertel, und die halben Schläge als Viertel anzusehen, das heist nun ein Allabreve; wir wollen eine Melodie dazu setzen, da denn der Accompaniste seinen Bass spielen kan, wie es die Griffe im ersten Abschnitt zeigen.

N. 5. Allabreve. Munter.



§. 3. Wir finden in eben diesem ersten Capitel des ersten Abschnitts Exempel über §. 17. ein Exempel aus *c dur*, worin der Griff $\frac{4}{3}$ vorkommt: hiezu wollen wir auch eine Melodie sehen, nicht allein zur Uebung der Griffe, sondern auch des Tactes. Die Lage der Hand kan mehrentheils bleiben, wie im ersten Abschnitt zu sehen; nur im Anfange fange man lieber im Accord zu *c* mit der Octave an, dadurch denn der ganze erste Tact in seiner Fortschreitung geändert wird: zu *d* kommt alsdenn die 6te $\frac{4}{3}$ oben: welches $\frac{4}{3}$ bey *g* liegen bleibet, und bey *c* ist wieder die 8ve oben, im andern Tact wird der Griff $\frac{4}{3}$ zu *g* zwey mal genommen, da denn der halbe Tact getheilet wird, einmal daß die 4, zum andernmal daß die 6 oben lieget, übrigens kan man die Lage behalten.

N. 6. Mäßig.



442 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 3.)

Im 12ten Cap. des 1sten Abschn. §. 18. haben wir ein Exempel, wo die $\frac{6}{4}$ nebst andern Sexten-Griffen anzutreffen sind: wir wollen es zur Reperition mit einer Violin-Stimme hersehen. Zu Ende eines jeden Satzes habe ich der linken Hand etliche durchgehende Noten zur Uebung gegeben.

N. 7. Mäßig.

Exempel über
den Griff
 $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{4}$.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin, as indicated by the text. It consists of three systems, each with two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in B-flat major (two flats). The first system shows a sequence of chords and moving lines. The second system continues the progression with various figured bass notations like 6, 4, 3, and 6. The third system includes a trill (tr) and more complex figured bass. The score is a study for the left hand, focusing on the 6/4 and 3/4 chords.

§. 4. Aniezo folget im ersten Abschnitt im 13ten Capitel ein General-Exempel, welches schon ziemlich mit Ziffern besäet ist. Es stehet allda Choral-mässig in Sätzen; wir wollen es aniezo zusammen verbinden, und eine Melodie dazu setzen, worin zuweilen wieder eine kleine Pause kommen soll, dadurch sich der Accompagnist aber nicht muß im Tact hindern lassen. Man kan die Lage der Hand wählen, welche Cap. XIII. § 1., wo alle Griffe drüber stehen, zu finden ist. Wer dieses Exempel tactmässig wegschlagen kan, der kan gewiß schon mehrere Bässe zu spielen annehmen; denn wie viele Bässe zu einem Trio, Concerto &c. sind so nicht beziffert, als dieses Exempel? darum übe man es fleissig.

General-Exempel mit Violin.

444 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (S. 4.)

N. 8. Mäßig.

The musical score consists of six systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and figured bass. The figured bass notation includes numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1, and * (accidentals). The score is written in a historical style, likely from a 18th-century music textbook.

System 1: The piano staff begins with a trill on G4, followed by a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

System 2: The piano staff features a trill on G4 and a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

System 3: The piano staff features a trill on G4 and a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

System 4: The piano staff features a trill on G4 and a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

System 5: The piano staff features a trill on G4 and a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

System 6: The piano staff features a trill on G4 and a series of eighth notes. The bass staff has a figured bass of 6 5 4 3 2 1 6.

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 4. 5.) 445



§. 5. Aniezo kommen wir zu den kleinen Exempeln des 14ten Capitels im ersten Abschnitt, worin die kleine Septime abgehandelt worden. Einige Exem-
 §. 4. ist ein leichtes Exempel: wir wollen der Violin einige 16 Theile geben, pel, worin die
 die etwas auf Einem Tone bleiben. Sie muß nun ein angehender Accom- kleine Septi-
 pagnist sich in seinen Viertel-Schlägen nicht stören lassen, daß er auch me ist.
 eilen wolte; sonst kan man die Lage behalten, welche l. c. §. 14. aus-
 gesetzt ist.

N. 9. Munter.



446 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 5.)

Weiter haben wir daselbst §. 5. ein Exempel, da die Septime nach der Octave schläget; zu diesem Bass kan nun also gesungen oder gespielt werden, wie folget:

N. 10. Etwas langsam.

The musical score for N. 10 is written for two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one flat. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with several trills marked 'tr'. Numerical figures (8 7, 6 5, 6 4 3) are placed above the notes in the bass staff, likely indicating fingerings or specific intervals. The piece ends with a double bar line.

Man nimt hier in der rechten Hand die Griffe so, wie sie §. 5. ausgeschrieben stehen. Wir haben §. 6. aus der kleinen Septime erst eine Quarte minor gemacht, und solches in einem Exempel gezeigt, wozu folgende Melodie harmoniret.

N. 11.

N. II. Sittsam.

The musical score consists of four systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows a trill on the piano staff and figures 8 7 4 3, 8 7 4 3, 8 7 4 3 in the bass staff. The second system continues with trills and figures 6 7 4 3, 6 7 4 3, 4 3 8 7 4 3. The third system features trills and figures 6 7 4 3, 6 8 7, 6 7. The fourth system concludes with figures 6 4 3 4 3 and a final double bar line.

Das Septimen-Exempel §. 7. worin die Resolution der Septime durch eine Verwechslung der Stimmen oder durch die 4 aufgehalten wird, kan, so wie es daselbst ausgesetzt ist, zu folgender Melodie gespielt werden.

N. 12. Nicht geschwinde.

Der Septi-
men-Gang
mit dreifacher
Violin-Stimm-
me,

§. 6. Den bekanten Septimen-Gang finden wir Cap. XV. §. 5. pag. 235, welcher von einem Liebhaber wohl zu üben ist, nicht nur in *c dur*, sondern in allen andern gebräuchlichen Ton-Arten, so wohl *dur* als auch *moll*. So wie der Septimen-Gang an sich selbst im Bass sehr geschickt ist zu allerley Variationen (wie wir denn auch im vorigen Capitel §. 18. N. 5. ihrer etliche angezeigt haben); so kan auch die rechte Hand, oder die Melodie dazu, sehr oft variiret werden. Wir wollen über unsern Bass nur ein paar leichte setzen, zur Uebung im Accompaniren und im Tact-halten, son-

sonderlich wenn die Melodie Bindungen oder Rückungen hat, als welche hier auf allerley Art können angebracht werden.

N. 13. Munter.

The musical score for N. 13, 'Munter', is presented in three systems. Each system consists of four staves: three treble clef staves and one bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system is labeled 'N. 1.' and the second system is labeled 'N. 2.'. The third system is labeled 'N. 3.'. The bass clef staff in each system contains a series of notes, some of which are marked with a '7' above them, indicating a specific rhythmic or melodic pattern.

450 II Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 6. 7.)

Wie die erste Art mit Bindungen für Orgel oder Clavier zu spielen.

Die erste Variation kan auch auf der Orgel mit Bindungen gespielt werden, und weil alsdenn in der rechten Hand immer ein Ton muß liegen bleiben, mancher aber, sonderlich in fremden Ton-Arten, seine liebe Noth mit dem liegen lassen der Finger hat, so wollen wir es im Discant-Schlüssel fürs Clavier oder Orgel aussetzen zur Uebung der Bindungen in der rechten Hand:

Der Baß ist eine Octave höher gesetzt, damit er nicht gar zu weit vom Discant. entfernt, und folglich ein gar zu grosses Vacuum da wäre. Die Ziffern über den Discant zeigen die Finger an.

Einige Exempel, worin $\frac{4}{2}$ ist.

§. 7. Den Griff $\frac{4}{2}$ haben wir im 16ten Capitel, und §. 8. sind zwey kleine Exempel darüber gegeben; erstlich wenn die 6, zum andern wenn $\frac{6}{4}$ darauf folget. Hier kan man nun mit der Melodie wiederum allerley Veränderungen machen, wir wollen aber vorieho nur Eine über unsern Baß setzen.

N. 14.



N. 15.



Wir haben auch daselbst §. II. den Gang mit $\frac{4}{2}$, so wol daß die 6 als daß $\frac{6}{5}$ darauf folget. Von beyden ist ein klein Exempel, welchen wir eine Melodie geben wollen. Die Lage der rechten Hand findet man im ersten Abschnitt darüber.

N. 16.

Two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with '4/2' and '6'.

Hier könnten der Veränderungen wiederum sehr viel seyn, wir gehen aber weiter und lassen $\frac{6}{2}$ auf $\frac{4}{2}$ folgen.

N. 17.

Two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with '4/2' and '6'.

Ein Nonen-
Exempel mit
Violin.

§. 8. Nun ist noch übrig das Nonen-Exempel, welches Cap. XVI. §. 25. steht. Wir wollen eine Melodie dazu setzen; man kan es langsam und gefällig spielen, aber auch im Tact.

N. 18.

N. 18. Cantabile.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

System 1:
 Treble staff: Notes with slurs and trills.
 Bass staff: Notes with slurs and trills. Fingerings: 9 8 7 6 9 9 6 9 6 6 8 7.

System 2:
 Treble staff: Notes with slurs and trills.
 Bass staff: Notes with slurs and trills. Fingerings: 9 7 4 8 6 4 5 4 3 9 4 3 9 4 3.

System 3:
 Treble staff: Notes with slurs and trills.
 Bass staff: Notes with slurs and trills. Fingerings: 4 6 7 7 9 9 4 3 6 9 4 3.

System 4:
 Treble staff: Notes with slurs and trills.
 Bass staff: Notes with slurs and trills. Fingerings: 4 6 9 8 9 8 9 8 9 8.

System 5:
 Treble staff: Notes with slurs and trills.
 Bass staff: Notes with slurs and trills. Fingerings: 7 9 4 3 9 4 3 9 4 3 9 4 3 9 4 3.

Vom Nutzen
und rechten
Gebrauch die-
ser Exempel.

§. 9. Nun hätten wir allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Melodie zugefüget. Sie lassen sich auch alle, als Hand-Sachen, aufs Clavier spielen, alsdenn können sie zur Uebung der Application der Finger und des Violin-Schlüssels dienen. Wer die Violin-Noten noch nicht kennet, der muß sich ja damit bekant machen; ich habe sie in diesem Abschnitt Cap. IV. §. 6. ausgesetzt, wornach sich einer helfen kan. Sie sind leicht zu lernen, und einem Clavier-Spieler und General-Bassisten unentbehrlich. Es geben diese Exempel auch Gelegenheit, sich im Tacte zu üben. Man sehe aber ein jedes Exempel im ersten Abschnitt mit den ausgeschriebenen Griff immer erstlich wieder an, und bemerke sich sonderlich die Präparation und Resolution einer jeden darin vorkommenden Dissonanz, so kan es am Nutzen nicht fehlen; man wird alsdenn leicht im Stande kommen, ein etwas langes Allegro zu accompagniren, wenn man nur seinen Baß erst ein wenig durchgesehen und exerciret hat. Kommen fremde Ziffern darin vor, so wird man alsdenn schon wissen, wo man in diesem Buche einen Unterricht davon finden wird. Einer hat überaus viel gewonnen, wenn er die Intervalla von allen Tönen fertig und geläufig kennet, daher übe man sich ja aufs allerbeste darin ferner, wenn er die Neben-Ziffern zu allen Signaturen kennet.

Wie das Aus-
schreiben der
Griffe anzu-
stellen und zu
üben.

§. 10. Es ist auch eine schöne Uebung, die gar grossen Nutzen bringet, wenn ein Liebhaber zu einem Basse die Griffe der rechten Hand ausschreibet. Hiezu habe einem auch eine schöne Gelegenheit gegeben: Er nehme nemlich diese Exempel, eines nach dem andern, schreibe den Baß alleine aus, und lasse immer eine Reihe Linien zu Ausschreibung der Griffe frey. Er betrachte das Exempel im ersten Abschnitt, mache das Buch zu, und schreibe die Griffe selber drüber; hernach halte er es gegen das Exempel im Buche, sehe zu ob es damit überein kommt: findet er, daß es nicht in allen Griffen eben so ist, so untersuche er, ob er auch etwa verbotene Quinten oder Octaven, einen ungeschickten Gang oder auch verbotene Sprünge gemacht, ob er auch ein fremdes * oder erhöhend † verdoppelt hat, ob die Dissonanz auch in derselben Stimme, darin sie gelegen, von ihm gelassen worden, ob sie sich auch in derselben resolviret, entweder unter oder über sich, nach Erfordern einer jeden Dissonanz: hat dieses alles seine Richtigkeit, so kan die Aussetzung seiner Griffe wol ganz recht seyn, wenn sie gleich nicht allezeit mit dem gedruckten überein kommet, weil, wie wir schon gehöret haben, mehr als einerley Lage der Hand in vielen Fällen gut seyn kan und wirklich auch ist; einige Gänge ausgenommen, wo diese oder jene Lage der Hand allein ohne Fehler ist, und da man wegen der Präparation und Resolution der Dissonanzen gebunden worden, nur einerley Lage der Hand beizubehalten. Um den Mittel-Stimmen einen guten Gang zu geben,

ben, wird auch oft eine gewisse Lage der Hand, ja selbst der *Motus rectus* dem *Motui contrario*, vorgezogen. Eine gute Melodie in der obren Wenn die Stimme zu erhalten, läßt man so gar wohl bey einem reinen Accord die Octave weg und verdoppelt an ihrer statt die Terzie; oder man bedienet sich des Vnisoni, daher denn die rechte Hand im letztern Fall nur zwey Töne hören läßt: jedoch dis gehöret schon zum Theil mit zum manierlichen General-Baß, davon es hier aber noch nicht Zeit ist zu handeln. Wenn die Octave bey einem reinen Accord wegleibt.

§. 11. Ehe wir eine weitere Übung in den Dissonanzen geben, Stehende wollen wir vorher noch erst ein und anderes davon anmerken. Eine stehende Note, die einen oder mehrere Tacte nicht von ihrer Stelle weicht, hat oft allerley Ziffern, wie dergleichen im ersten Abschnitt Cap. XVI. §. 19. in dem kleinen Præludio aus *d moll* und *a moll* zu sehen ist. Bey welchen Noten denn auch wohl die Zahlen 10, 11, 12 vorkommen; es ist aber die 10 (die Decima) nichts anders als eine Terzie, die 11 (Vndecima) eine Quar- te und die 12 (Duodecima) eine Quinte. Wenn man eine Fortschrei- tung mit zweyen Stimmen in der rechten Hand andeuten will, so bedienet man sich dieser Doppel-Zahlen, wenn nemlich die Einfachen schon vorher- gegangen sind. Sonsten findet man unter einer Doppel-Zahl immer eine einfache stehen, da denn die Doppel-Zahl immer die oberste Stimme andeutet, als: Stehende Note kan allerley Ziffern haben. Gebrauch der 10, 11, 12.



Ob man nun gleich die Doppel-Zahlen über die einfachen schreibt, so setzt man doch bey den einfachen Zahlen die mehreste zu oberst, wenn auch gleich im Spielen die mindere oben liegen muß, als: man schreibt immer $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{2}$ etc. und nicht umgekehrt $\frac{4}{6}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{2}{7}$ etc. als welches die Augen so gut nicht gewohnet sind zu sehen. Man findet die Doppel-Zahlen am meisten in der galanten Composition, und wenn ein schwaches dreystimmiges Accompannement erfordert wird, als etwa zu einem Solo, Sing-Trie oder Ode. Im Wernigerödischen Choral-Buch finden wir pag. 30. im ersten Satz des Liedes: Die Liebe, die Gott zu uns trägt etc. über *f* die Si- gnatur $\frac{1}{7}$. Dieses zeigt nun an, daß hier zu *f* weiter nichts als $\frac{b}{es}$ zu nehmen ist, Anmerkung. Wie und wo $\frac{7}{2}$ besser ist, als $\frac{7}{4}$.

ist, und ist so viel als 4. Weil wir aber eben gehört haben, daß dergleichen Schreib-Art nicht Mode; so hätte man ja, möchte man meinen, wohl 7 schreiben können, da denn das im Discant stehende \flat schon gezeigt hätte, daß die Quarte oben liegen müßte: allein weil der Componist der Melodie hier nur ein dreystimmig Accompanement (nemlich zwey Töne in der rechten und Einen in der linken Hand) haben will, so mußte er sich der Doppel-Ziffer 11 bedienen, denn zu $1\frac{1}{2}$ gehört keine Neben-Ziffer, zu 7 aber könnte man noch die 5 oder 8 hinzu nehmen. Hieraus wird man nun verstehen, was die Doppel-Zahlen 10, 11 und 12 bedeuten, und wann und warum man sich ihrer bedienet.

Von Orgel-
Puncten.

§. 12. Man findet ferner auch über eine lange stehende Note allerley Ziffern und Dissonanzen, die ihre ordentliche Resolution haben, wie bey den so genannten Orgel-Puncten (point d'orgues) geschieht, da sich die rechte Hand mit binden und auflösen beschäftigt. Der Herr Bach hat in seinem Versuch vom General-Baß im 24sten Capitel von den Orgel-Puncten geredet und einige Exempel davon gegeben, daraus ich ein Paar zur Probe hersehen will, nemlich die beyden ersten:

Dergleichen Orgel-Puncte nun gehören eigentlich der Orgel, kommen sie aber in einem Concerto oder sonsten vor, so findet man gemeinlich die Worte *Tasto solo* (allein mit der linken Hand) unter der Baß-Note, da denn die rechte Hand nichts zu thun hat.

§. 13. Eine Dissonanz, die im Durchgange nach oben vorkommt, bedarf keiner Präparation noch Resolution, wenn nemlich der Durchgang von unten nach oben ist. Alsdenn findet man wol folgende Ziffern, die einem verkehrt zu stehen scheinen, 89, 45, 34, 78, 67, da denn die letzte Ziffer nichts anders anzeigt als einen Durchgang; hat man also den Ton, durch diese Ziffer angedeutet, nur allein nachzuschlagen. Der Durchgang nach unten ist gebräuchlicher, wenigstens schreibt man die Ziffern, welche solchen Durchgang nach unten anzeigen, viel eher hin, als die Ziffern, welche den Durchgang nach oben anzeigen. Da findet man nun folgende Signaturen 98, 87, 43, davon im ersten Abschnitt schon hinlänglich ist gesagt worden, hier ist nun keine Präparation aber doch eine Resolution der Dissonanz. Beyderley Arten des Durchganges zeigt folgendes Exempel:

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a dissonance (89) resolving to a consonance (45). The second system shows a dissonance (34) resolving to a consonance (78). The notation includes notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals).

Nun ist zwar gar nicht nöthig, bey Bezifferung eines Basses alle durchgehende Noten der Melodie oder Mittel-Stimmen durch Ziffern anzuzeigen; allein weil es doch zuweilen von einigen geschieht, und in gewissen Fällen auch geschehen muß; so habe einem Liebhaber auch hievon Nachricht geben wollen. Im neuen Bernigerödischen Choral-Buch findet man auch Proben davon.

§. 14. Es entstehen aber die Dissonanzen, oder werden präparirt, wenn sich bey Fortschreitung des Basses, eine, zwei oder auch wol gar alle drey Stimmen der rechten Hand gleichsam verspäten und nicht mit dem Baß zugleich fortgehen, wie wir schon im ersten Abschnitt gezeigt haben. Indessen aber wollen wir uns doch noch ein wenig dabey aufhalten: **Wiedeb. Gen. Bass.** **M m m** **es**

Von der Präparation und Resolution der Dissonanzen im Durchgang.

Ursprung oder Präparation der Dissonanzen.

Wenn in der
rechten Hand
Ein Ton lie-
gen bleibt.

es werden die Dissonanzen einem dadurch doch ie mehr und mehr bekant, und man lernet recht mit ihnen umzugehen. Oft zaudert die rechte Hand, nur in Einer Stimmre, da sie nemlich aus dem vorigen Griff Einen Ton, noch bey'm Eintritt einer fortschreitenden Baß-Note behält, daraus denn eine Dissonanz entsteht, als:

Hier liegt die 7 und 4 allein im vorigen Griff, und wird da behalten, wo sie gelegen. Die halben Tacte in den Griffen bleiben bey Eintretung des andern Viertels noch liegen. Die Bindung zeigt nur an, daß die Dissonanz eine gebundene Dissonanz ist, die man aber doch wohl frey wieder anschlagen darf; bey Pfeifen-Werk kan man sie liegen lassen.

Wenn zwey
Töne liegen
bleiben.

§. 15. Gemeiniglich bleiben zwey Töne aus dem vorigen Griff liegen, da denn nicht allein die Dissonanz selbst, sondern auch eine von ihren Neben-Ziffern, schon im vorigen Griff ist, als:

3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

§. 16. Mannigmal, und zwar wenn die Signaturen am fürchterlichsten aussehen, lieget der ganze Griff schon im vorigen, und darf man denselben nur nach seinem ganzen Inhalt noch einmal anschlagen, als: Wenn drei Töne liegen bleiben.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Hieraus siehet man nun, wie die Dissonanzen entstehen, und worin ihre Vorbereitung bestehet; ferner, daß sie eben so schwer nicht zu treffen sind im Accompagnement, wenn man sich nur die Sache recht vorstellt. Ein solches Binden nun, gibt der Harmonie eine grosse Zierde, machet die Consonanzen gefällig, und hänget die Melodie fein zusammen.

Wenn vier
Töne liegen
bleiben.

§. 17. Zuweilen findet man wohl vier Ziffern über einander, da denn der vorige Griff der Inhalt des folgenden ist, als:

1) 2) 3)

Hier

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 17. 18.) 461

Hier ist der vorhergehende Griff $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{4}{2}$ mit Fleiß vierstimmig genommen worden, damit der ganze Griff zur folgenden Note schon da möchte seyn; und hat hier die Octave im Septimen-Griff zu d N. 1. müssen mit genommen werden, weil dadurch die Quarte im Griff zu g präpariret mußte werden; im Griff $\frac{5}{3}$ zu H mußte die 8 mit genommen werden, damit die 7 zu e präpariret möchte seyn; eben so auch im Griff $\frac{4}{2}$ zu H .

§. 18. Diß gibt uns Gelegenheit zu zeigen, wie man, um eine folgende Dissonanz zu präpariren, zum Sexten- und Septimen-Griff, wie auch bey'm Griff $\frac{5}{3}$, wol die Octave mit nehmen muß. Folgende Exempel werden es zeigen: Eine Dissonanz zu präpariren, nimt man in verschiedenen Griffen wol die Octave mit.

Beim N. 1. hat im Sexten-Griff zu e die Octave müssen mit genommen werden, damit die Septime zu f ihre Präparation hätte. Beim N. 2. hat im Sexten-Griff zu b die Octave da seyn müssen, als wodurch die Secunde zu a vorbereitet worden. N. 3. schlägt, um die Septime zu g vorzubereiten, im Sexten-Griff zu f die Octave nach. N. 4. erforderte den Griff

Griff \sharp zu f mit der Octave, damit die Septime zu g möchte vorbereitet seyn. Eben darum ist auch N. 5. zu g die Octave mit genommen worden, damit die Septime zu a möchte liegen. Bey N. 6. ist der Septimen-Griff zu g vollstimmig genommen, dadurch denn der ganze Sert-Quinten-Griff zu b präpariret worden. Im Septimen-Griff zu f bey N. 7. mußte die Octave mit genommen werden, damit die Quinte im Griff \sharp zu b möchte vorbereitet seyn. Bey N. 8. darf im Septimen-Griff zu e keine Quinte genommen werden, sondern nur die Octave. N. 9. hat im Septimen-Griff zu e die Octave, damit wiederum die Septime zu f mag vorbereitet seyn.

Ein Versetzungs-
Zeichen
über die Prä-
paration einer
Dissonanz
nicht auf.

§. 19. Wenn ein Ton, der im folgenden Griff eine Dissonanz abgeben soll, durch ein Versetzungs-Zeichen, es sey nun ein $*$, b oder \sharp , um einen halben Ton erhöht oder erniedriget worden, so heißt die daher entstehende Dissonanz dem ohngeachtet doch eine gebundene oder präparirte Dissonanz. Dergleichen kommt nun sehr oft vor, und kan man dadurch Gelegenheit nehmen, in eine andere Ton-Art zu gehen; als wovon ich zwar versprochen habe, ausführlich zu handeln: weil aber dieser zweyter Theil meines Clavier-Spielers wider Vermuthen schon anieho fast zu stark geworden, so werde diß auf ein andermal versparen müssen. Es sind aber die hieher gehörige Exempel folgende:

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 19.) 46

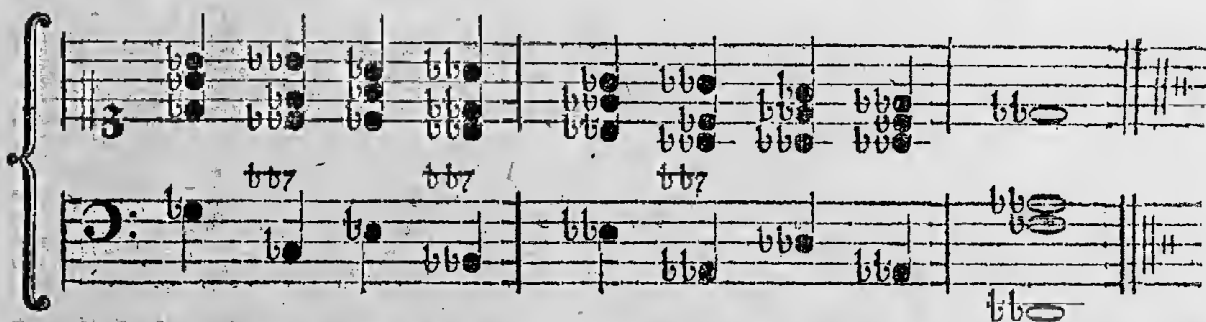
N. 1. ist aus *c dur* und weicht in seine Quarte *f dur* aus, welches an dem Anzeiger, aus *b* zu erkennen, womit *c dur* nichts zu thun hat. N. 2. ist aus *a dur*, und welcher Ton weicht wieder bey dem *a* vor *g* in seine Quartam *d dur* aus. N. 3. ist aus *c dur* und weicht in seine Secundam *d moll* aus. Man kan auch annehmen, daß es aus *a moll* ist und in seine Quartam *d moll* ausweicht; oder daß es aus *f dur* ist und in seine Sextam *d moll* ausweicht. N. 4. ist aus *f dur* und weicht in seine Quartam *b dur* aus, welches an dem *b* so vor *e* steht, zu sehen ist. N. 5. kan aus *c dur* und *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weicht es bey dem *b* vor *b* in seine Quartam *f dur*; ist es aus *a moll*, so weicht es eben dadurch in seine Sextam *f dur*. N. 6. ist aus *c dur* und weicht in seine Sextam *a moll* aus, welches das *gis* anzeigt. N. 7. kan wieder aus *c dur* oder aus *a moll* seyn: hält man es für *c dur*, so weicht es bey dem *b* vor *b* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aus *a moll*, so weicht es in Quartam *d moll* aus. N. 8. ist aus *b dur*, und weicht bey dem *b* vor *a* in *es dur*: bey dem gleich darauf folgenden *b* vor *d* weicht es in *as dur* aus, worin eigentlich *b dur* nicht ausweicht; der Gang mit der kleinen Septime verursacht solche kleine Neben-Ausweichung, davon vielleicht bald ein mehreres. N. 9. kan wieder aus *c dur* und aus *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weicht es bey *cis* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aber aus *a moll*, so weicht es in seine Quartam *d moll* aus. N. 10. kan aus *c dur* oder auch aus *g dur* seyn: aus *c dur* weicht es bey *gis* in seine Sextam *a moll*; hält man es aber aus *g dur*, so ist nicht allein das *gis*, sondern die Grund-Note *f* (als womit *g dur* nichts zu thun hat) selbst eine Anzei-

464 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 19.)

Anzeige von *a moll*, und daß *g dur* in seine Secundam gewichen. N. 11. ist aus *b dur*, und weicht bey *fis* in seine Sextam *g moll*; wolte ich es aber ansehen als aus *f dur*, so wäre abermal nicht allein das *fis* (als welches *f dur* gar nicht angehet) sondern die Bass-Note *es* selbst eine Anzeige von *g moll* und daß also *f dur* in *g moll* ausgewichen wäre. N. 12. beschäftigt sich wieder mit der kleinen 7; hier kommt *g dur* mit Hülfe der kleinen 7 zu *g* ins *c dur* und *f dur* und von *f dur* durch die kleine 7 über *f* ins *b dur* und *es dur*. Wolten wir diesen Gang noch weiter fortsetzen, so könnte man dadurch mit leichter Mühe von *c dur* gar nach *ges dur*, und wenn wir bey *ges dur* das Genus veränderten, das ist, statt der *bb* die * * nehmen und aus *ges dur* also *fis dur* machen wolten, so könnten wir von *fis dur* bald wieder zu *c dur* kommen. Wir wollen es einem Liebhaber zur Lust hersehen in Noten,

Mutatio generis.

Hätten wir hier im sechsten Tact das Genus nicht verändert, sondern wären mit den *bb* fortgefahren, so würden wir uns der Doppel-Been oder eines grossen Bees *b* haben bedienen müssen, welches die Note um einen ganzen Ton erniedriget, und wären dadurch nach *Des des dur* (siehe in diesem Abschnitt Cap. II. §. 12. die Tabelle alle 12 *dur*-Töne mit lauter *bb* zu bezeichnen) gekommen; alsdenn hätten die drey letzten Tacte in Noten also ausgesehen:

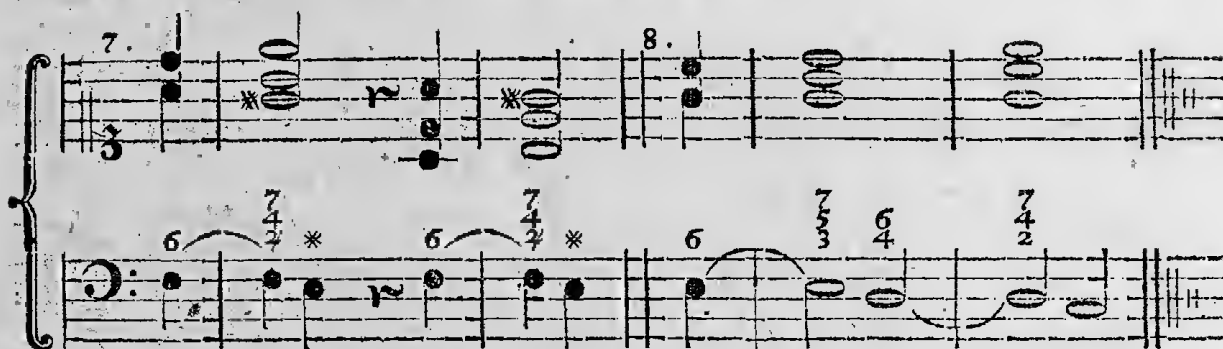


Daraus siehet man nun, daß mutatio Generis nützlich und nöthig ist, und daß man alsdenn der Doppel-Been oder Doppel-Creuzen nicht bedarf; deswegen man denn auch dergleichen Veränderung des Geschlechts in allen Circel-Arien antrifft. Doch genug hievon. Man halte mir diese kleine Abweichung zu gute. Wir gehen wieder zu der Præparation der Dissonanzen.

§. 20. Wir haben schon gesehen, wie die Dissonanzen entstehen, wenn die rechte Hand bey einem fortgehenden Basse zaudert, und bald eine oder mehrere Stimmen noch aus dem vorigen Griff behält. Es entstehen aber auch Dissonanzen, wenn der Bass zaudert, (daß ich so rede) und der Discant oder vielmehr die ganze Harmonie, dem Basse nicht warten will, sondern den Griff zur folgenden Bass-Note voraus nimmt. Bey einem solchen gebundenen Basse fällt die Secunde sehr oft vor, wie aus den Exempeln erhellen wird: diß nennet man nun eine Secunde bey einer Syncopation. Allhier verursachet also der Bass mit seiner Retardation die Dissonans, und findet die daher entstehende Dissonans ihre Resolution, wenn der Bass seinen eigentlichen Ton nimm; nach einer solchen Bindung pfleget der Bass gemeinlich einen Grad herunter zu gehen, wie folgende Exempel zeigen.

N. 1.

Wiedeb. Gen. Bass. Nun 7.



Von unprä-
parirten Dis-
sonanzen.

Dabei findet
sich gemeinig-
lich eine Elli-
psis.

§. 21. Hieraus sehen wir nun, wie die Dissonanzen entweder schon im vorigen Griff liegen, oder den folgenden Griff voraus nehmen, wie der vorige §phus gezeigt hat, wozu denn auch die Wechsel-Noten die Cambiate (siehe im ersten Abschn. Cap. XV. § 1. die 6te Anmerk.) kommen. Es ist aber eben nicht nöthig, daß die Dissonanzen jederzeit vorher liegen müssen: nein, man kan sie auch unpräpariret hören lassen, die None ausgenommen, als welche allezeit vorhero liegen muß. Als da kan die 4, 4, 5^b, 6⁷ und 7 unpräpariret gebraucht werden. Es ist §. 13. schon gesagt worden, daß eine iede Dissonans, die im Durchgange einfällt, keiner Präparation bedarf. Nun geschieht es oft, daß die Haupt-Note, wornach die durchgehende Note mit ihrer Dissonans folget, gar nicht gesetzt, sondern zierlich ausgelassen wird, daher denn manche Dissonans als ganz unvermuthet und unvorbereitet scheint herein zu treten, welches aber nichts anders als eine Ellipsis (eine zierliche Auslassung) ist. Wer sich dieses merket, der wird finden, daß sehr wenige Dissonanzen ohne Vorbereitung dürfen gebraucht werden. Als da heisset es, die reine Quarte und die Quarta superflua können ohne Vorbereitung herein treten, wie auch die Quinta falsa (welche im Griff 2 oft vorkommt) und die Septima minor. Wir wollen aber zeigen, wie bey der grossen 4, wenn sie unvorbereitet da ist, eine Baß-Note zierlich ausgelassen worden, und wie die kleine 5 und 7 als ein Vorschlag von der 6 und 8, können angesehen werden. Unsere Meinung ist in Exempeln am deutlichsten zu ersehen:



Hieraus können wir überhaupt dieses lernen, daß man keinem Erlaubniß gebe, unbescheiden und dumm mit unvorbereiteten Dissonanzen umzugehen, und etwa zu gedenken: Diese oder jene Dissonanz darf nicht vorbereitet seyn, darum will ich sie machen, wenn es mir in Sinn kommt. Mein! Lasset uns ein mal eine kleine Probe geben, worin die ungebundene Dissonanzen ungebunden (ich meine unbescheiden) genug herein treten, wer es probiret, wird eckelhaftes genug darin gewahr werden. Ein Liebhaber gebraucht es zu seiner Warnung, und um eine Erkenntniß der musicalischen Fehler daraus zu erlangen, es zu beurtheilen und nachzudenken, woher doch hier die grosse Disharmonie komme. Sonsten ist es nicht zu corrigiren, denn es taugt nichts.

Zur Warnung:

Probe eines unrichtigen Gebrauchs der Dissonanzen.

In den fünf Exempeln habe erst die Dissonanz als unpräpariret gesetzt, Erläuterung und hinter einem ieden gleich gezeigt, wie z. E. bey der 4 eine Note im der vorigen Bass ausgelassen worden, und wie in 5 die 5 als ein Nachschlag der 6 und die 7 als ein Nachschlag der 8 kan betrachtet werden, und wie folglich solche Ziffern können angesehen werden, als stünden sie im Durchgang, und

eben deswegen keiner Vorbereitung bedürfen. Weiter finde nun nicht nöthig, von der Præparation der Dissonanzen zu handeln, zumal da hernach bey den Uebungs-Exempeln noch ein und anderes davon vorkommen wird.

Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt und insonderheit.

§. 22. Wir haben nun auch von der Resolution oder Auflösung der Dissonanzen etwas zu sagen, denn eine Dissonanz muß wieder in eine Consonanz kommen. Weil nun, wie bekannt, nur vier Consonanzen sind, nemlich 8, 5, 3 und 6, so müssen alle Dissonanzen sich hierin auflösen, als die None und Septima maior resolviren in Octavam, die Quarta in Terziam und die Septima minor in Sextam, wenn nemlich die Bass-Note stehen bleibt und die Resolution abwartet; die Quinta superflua resolviret sich auch oft über derselben Note, dazu diese Dissonanz ist genommen worden, nemlich in Sextam. Die Quarte major tritt einen Grad in die Höhe, und die Bass-Note gehet einen Grad herunter, und nimt die 6 über sich. Die Quinta falsa tritt einen Grad herunter, der Bass aber gehet gemeinlich einen Grad herauf. Die Secunde kommt meistens über einer gebundenen Bass-Note vor, welche hernach einen Grad herunter gehet und einen Serten-Griff (oder auch einen reinen Accord oder Griff mit \sharp) hat, die Secunde bleibt liegen; denn der sich aufhaltende Bass verursacht hier die Dissonanz, und resolviret sie auch in der folgenden Note. Wir können uns hiebey merken, daß wenn eine Dissonanz unter sich resolviret, die Fundament-Note alsdenn herauf gehet, und wenn die Dissonanz herauf oder über sich resolviret, der Bass alsdenn herunter gehet; es trifft also Motus contrarius ein. Findet man, daß eine Note, die eine Dissonanz über sich hat, nicht gradatim steigt oder fällt, so ist eine Verwechselung der Stimmen oder zierliche Auslassung einer Bass-Note schuld daran, welches wir hernach zeigen wollen.

Allgemeine Anmerkung von der Resolution aller Dissonanzen.

§. 23. Von der Resolution der Dissonanzen merken wir uns überhaupt noch folgendes: „Alle grosse und vergrößerte Intervalla, die im Latein das Wort maior oder superflua bey sich haben, lieben das Heraufgehen, sonderlich die, welche durch ein fremd \sharp oder erhöhend \sharp wieder die Haupt-Ton-Art sind erhöht worden; hingegen alle kleine oder verkleinerte Intervalla, die im Latein das Wort minor oder diminuta, falsa oder imperfecta bey sich führen, lieben das Heruntergehen, sonderlich die, welche durch ein fremd b oder erniedrigend b wider die Haupt-Ton-Art sind erniedriget worden.“ Man hat sich diese Regel wohl zu merken: denn ob sie gleich nicht ganz allgemein ist, sondern eine kleine Ausnahme leiden muß, so wird man doch finden, daß die Resolution der Dissonanzen sich fast allezeit darnach richtet. Wir wollen solches in Exempeln zeigen, und da wir in den Exempeln von der Præparation

tion der Dissonanzen gleich die Resolution derselben dahinter gesetzt, so kan man solche hieben auch wieder nachsehen.

§. 24. Wir wollen von den grossen und vergrösserten Intervallen anfangen. Die *Secunda superflua* gehet in die Höhe, wie die folgenden Exempel bey *a* zeigen; als da wird aus dem *gis*, welches zu *f* eine Secunda superflua ist, ein *a* siehe auch §. 16. n. 10. 11. und §. 20. n. 5. Die natürliche Secunda maior, als welche vorher lieget, bleibt im folgenden Griff gemeinlich liegen §. 19. n. 9. Die *Tertia maior*, (als welche sich in allen Ton-Arten über die Bass-Note, welche die Quinte zur Ton-Art ist, befindet, 1ster Abschn. Cap. XV. §. 5. die 3te Anmerk.) gehet auch gerne herauf, wie im 3ten Capitel dieses Abschnitts schon hin und wieder ist gezeigt worden, siehe auch §. 21. n. 5. Vornehmlich aber gehet die Tertia maior herauf, wenn sich die Secunda minor, nebst der reinen Quinte dazu gesellet, wie hier das Exempel bey *b* zeigt.

Die *Quarta maior* oder *superflua* resolviret auch immer über sich, es mag nun eine 2 oder Tertia minor dabey seyn, wie aus den Exempel bey *c* zu sehen, und auch aus §. 21. n. 1. 2.

Die *Quinta superflua* muß bey der Resolution auch herauf gehen, siehe §. 15. n. 5. und hier das Exempel bey *d*.

Die natürlich grosse Sexte mit der kleinen Tertia, gehet am liebsten in die Höhe, als das Exempel *e* zeigt. Die *Sexta superflua* gehet immer herauf, siehe §. 18. n. 7. da hat *b* Sextam superfluam *gis*, welches herauf ins *a* gehet, item ibid. n. 9. da hat *F* Sextam maiorem *dis*, welches ins *e* tritt.

Die *Septima maior* gehet allezeit herauf, wie sub *f* zu sehen, kommt sie aber im Septimen-Gang (Cap. XV. §. 5.) vor, so muß sie gleich der kleinen Septime mit herunter gehen.



The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows resolutions for intervals 1, 2, and 3. The second system shows resolutions for intervals 4, 5, 6, 7, and 8. The third system shows resolutions for intervals 9, 10, and 11. Each system includes a treble and bass staff with notes and figured bass notation.

Erläuterung. Hieraus erhellet nun klar, wie alle vergrößerte Intervalla über sich resolviren. Gemeiniglich zeigt ein solches erhöhtes Intervallum das *Semitonium* unterwärts der Ton-Art an, und dieses Semitonium leitet zur Octave der Ton-Art, es gehet nemlich einen halben Ton in die Höhe. Unsere Exempel sind aus folgenden Ton-Arten: aus *a moll* sind die drey ersten; bey *a* und *b*; bey *c* das vierte; das bey *d* und das erste Exempel bey *f*. Aus *c dur* ist bey *c* n. 1. und bey *f* n. 2. Aus *d moll* ist bey *c* n. 2. und 3. Aus *c moll* ist bey *c* n. 5. und n. e. ist aus *g dur*. Wer also dieses wohl merket, der hat hieran einen sichern Wegweiser, der ihm zeigt, ob er mit der rechten Hand nach einer Dissonans heraus oder herunter gehen muß, und zugleich wird ihm auch der Gebrauch des Unisoni bekant, und warum die rechte Hand also nicht immer drey Stimmen haben kan.

Die verkleinerten Intervalla resolviren unter sich.

§. 25. Aniezo wollen wir auch zeigen und in Exempeln klar machen, wie die verkleinerten Intervalla das Heruntergehen lieben.

Die Secunde, sie mag nun major oder minor seyn, wird eigentlich nicht in der rechten Hand resolviret, denn die Dissonans lieget, wie gesagt,

in

in dem gebundenen Bass, welcher hernach gemeiniglich einen Grad herunter gehet; der Ton aber, welcher die Secunde gewesen, bleibt entweder liegen oder gehet hernach herunter, wie bey den vier Exempeln bey *a* zu sehen. Die Secunde minor liebet das Heruntergehen, oder gehet einen kleinen halben Ton in die Höhe, wie die Exempel *b* zeigen.

Die Terzie minor gehet auch herunter, so oft sie in Gesellschaft der 6 und 4 ist, wie aus den Exempeln bey *c* zu sehen. Selbst die Terzie major muß alsdenn unter sich, gleich einer Dissonans resolviren, wie bey *c* n 3. und 5. zeigen.

Die *Quarta minor* und *diminuta* resolviren auch unter sich, davon die Exempel bey *d* nachzusehen.

Die *Quinta minor* (ja selbst die *Quinta perfecta* im Griff $\frac{6}{5}$, oder wenn dieser Griff mehr als einmal in einer Folge vorkommt) muß auch immer unter sich resolviren, wie aus den Exempeln bey *e* erhellet.

Die kleine Sexte mit der grossen Terzie liebet auch das Heruntergehen, siehe das Exempel bey *f*. Ist aber die kleine Terzie dabey, so kan sie so wohl herauf- als heruntergehen, siehe das Exempel bey *g*.

Die kleine Septime resolviret gemeiniglich unter sich, wie die Exempel bey *h* und bey *o* zeigen. Im Durchgange bleibt sie entweder stehen, wie bey den Exempeln *z* zu sehen, oder sie gehet herauf in die Octave, wie bey *k* zu finden: Wenn die 7 gleich nach der 8 folget, so läßt man sie gerne in der Stimme, worin die Octave gewesen, daher denn der folgende Accord mannigmal ohne Octave mit einer doppelten Terzie muß genommen werden, wie die Exempel bey *l* zeigen.

Die *None*, so wohl minor als major (*Nonam superfluam* gibt es nicht) gehen immer unter sich, wie bey num. *m* zu sehen.

Nota. Es muß die *None* niemals aus der Octave des vorigen Griffs Anmerkung, betreffend die Präparation der None. bereitet werden, sondern gemeiniglich ist es die Terzie oder Quinte des vorigen Griffs, woraus die *None* entstehet, wie die Exempel bey *n* zeigen. Ob gleich die *None* immer vorherher muß präpariret seyn, so hindert solches doch nicht, daß sie nicht im Durchgange unpräpariret erscheinen darf, wovon im ersten Abschnitte Exempel genug sind gegeben worden.



Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with an 'X' to indicate dissonance. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with an 'X' to indicate dissonance. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with an 'X' to indicate dissonance. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with an 'X' to indicate dissonance. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various chords and intervals, with some notes marked with an 'X' to indicate dissonance. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment.

2. 1. k. 1 r. 2.

3. 4. m. 2.

3. n. r.

gut. nicht gut.

gut.

0.

Wiedeb. Gen. Baß.

Do

Hier

Man muß ei-
nem jeden In-
tervallo ietzt
einsehen kön-
nen, wie groß
oder klein es
ist;

o kan man die
Resolution
sald finden

in den ausge-
setzten Grif-
fen.

Von der Re-
solution der
Dissonanzen
bey einem ste-
hen bleiben-
den Bass.

Hieraus ist nun offenbar, daß die verkleinerten Intervalla herunter gehen. Im ersten Abschnitt haben wir gesagt, daß ein Anfänger sich nicht viel zu bekümmern hätte, ob die Intervalla groß oder klein, vergrößert oder verkleinert wären, sondern daß er sie nur so zu greifen hätte, wie es die Versetzungs-Zeichen im Systemate erforderten. Wer aber Gebrauch von dem bisher abgehandelten Resolviren der Dissonanzen machen und sich dabei meiner Regel bedienen will, der muß aniesz fertigt wissen, ob die Intervalla seines zu machenden Griffes groß oder klein sind; weil, wie wir ietzt gehört haben, die grossen über sich und die kleinen unter sich resolviren. Wer nun das, was im ersten Abschnitt schon von der Resolution der Dissonanzen ist gesagt worden, hiezu nimt, der wird das nothwendige davon wissen, und aus diesem alles beurtheilen können. Hat der General-Bass Regeln, welche auch für die Composition eines musicalischen Stückes gehören, so sind es gewiß diese von der Præparation und Resolution der Dissonanzen. Deswegen habe man seine Lust darin, und betrachte in den gedruckten Lehr-Büchern die ausgesetzten Griffe mit Fleiß. Wer diese meine hergesezte Exempel hat einsehen lernen, der wird auch dadurch schon gelernt haben andere zu beurtheilen; deswegen wollen wir es auch hiebey lassen.

§. 26. Wir merken nun weiter an, daß bey der Resolution einer oder mehrerer Dissonanzen der Bass oft so lange stehen bleibet, bis die Dissonans wieder in eine Consonans aufgelöset worden, da sich denn die 4 in eine 3, welche alsdenn auch gleich dahinter stehet, resolviret als 43; gemeinlich folget eine grosse Terzie darnach, welche durch ein * oder erhöhend \sharp angezeigt wird, also 4*, 4 \sharp . (In gedruckten Noten, da die Versetzungs-Zeichen nicht gut so nahe an den Ziffern, dazu sie eigentlich gehören, können gesetzt werden, (wenigstens findet man sie oft etwas entfernt davon) siehet die Quarta major mit einem \sharp oft aus, als die 4 mit ihrer 3 major, wenn nemlich diese Terzie major, wie sonst gewöhnlich ist, durch ein erhöhend \sharp angedeutet werden muß; deswegen wäre es am besten, wenn die Quarte major immer durch eine 4, mit einem Strich dadurch, angezeigt würde; oder daß die Terzie major nach einer 4 durch 3 \sharp , wie im Wernigeröder Choral-Buch zuweilen geschehen ist, gezeichnet würde; findet man eine 4 \sharp mit einer 2 darunter, also 4 \sharp 2, so kan man gewiß seyn, daß das \sharp zur 4 gehöret, und dieselbe um einen halben Ton erhöht). Indessen aber muß man doch nicht zu sicher seyn und denken, es müste auf der 4 immer eine Terzie major folgen: nein, es resolviret die 4 auch wohl in einer kleinen Terzie, sonderlich mitten im Stück. Ferner, die 7 hat alsdenn (wenn der Bass stehen bleibet) die 6, die 5 auch die 6, die 7 die 8, und die 9 gleichfalls die 8 hinter sich. Alsdenn ist im Griff nur Eine

Dis-

Dissonanz, die als ein einfacher Vorschlag anzusehen ist, davon im ersten Abschnitte schon hinlänglich ist geredet worden, und welches auch aus den Exempeln §. 14. 20. erhellet. Hat aber ein Griff zwey Dissonanzen in sich, und die Bass-Note bleibet bey der Resolution noch stehen, so finden wir hinter ieder Dissonanz gleich ihre Resolution, als: $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{9^8}{7^6}$, $\frac{9^8}{4^3}$, $\frac{7^8}{2^3}$, $\frac{6^5}{4^3}$. (NB. Bey diesem Griff $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ lässet sich die Sexte von der 4 binden und gleichsam zu einer Dissonanz machen, die sich resolviren muß) $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{6^5}{4^3}$. Oft wird Eine Dissonanz von den beyden, erstlich alleine resolviret, und die andere erst nachhero; alsdenn stehet entweder diejenige Dissonanz, welche noch liegen bleiben soll, ohne Neben-Ziffer, oder man findet einen kleinen Strich — daneben, als: $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{7^6}{5^6}$, $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{9^8}{6^5}$, $\frac{9^8}{4^3}$, (im Wernigeröder Choral-Buch zeigt dieser Strich, über einer fort gehenden Note, auch oft an, daß der vorige Griff nach seinem ganzen Inhalt wieder soll repetiret werden, dadurch denn der Griff $\frac{4}{2}$ ist gemeinet worden, welches sich ein Liebhaber dieses nützlichen Choral-Buchs zu merken hat.) Stehen aber 3 oder 4 Dissonanzen über einander, und die Bass-Note bleibet stehen, so stehet hinter einer jeden die Resolution daneben, als:

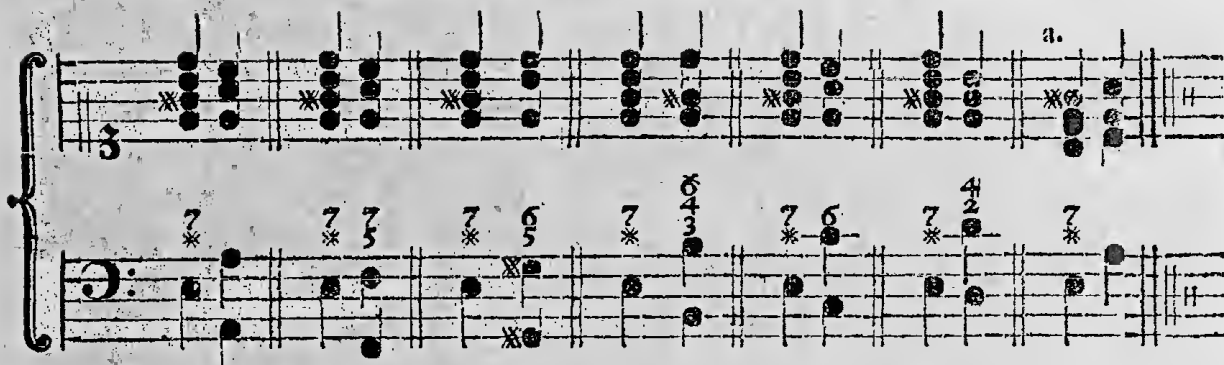
$\frac{9^8}{4^3}$, $\frac{7^8}{4^3}$, $\frac{9^8}{6^5}$, $\frac{9^8}{7^6}$, $\frac{9^8}{4^3}$, $\frac{7^6}{4^3}$, $\frac{7^8}{2^3}$, $\frac{9^8}{4^3}$, $\frac{9^8}{7^6}$, $\frac{7^8}{2^3}$.

§. 27. Es gibt aber auch Dissonanzen, da bey Resolution derselben der Bass nicht stehen bleibet, sondern entweder einen Grad herauf oder herunter gehen muß, als nach der falschen Quinte gehet der Bass gemeinlich einen Grad in die Höhe, und nach der Quarta superflua einen Grad herunter. Weil einem Liebhaber viel daran gelegen, daß er wisse, welche Tour der Bass nach einer angeschlagenen Dissonanz nehmen muß, so wollen wir dabey noch ein wenig stille stehen, und um besserer Ordnung willen erstlich zeigen, wie die Dissonanzen bey fortgehendem Basse in Consonanzen, und wie sie auch durch Verwechselung der Stimmen in andere Dissonanzen können resolviren oder verwandelt werden. Es ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XII. und Cap. XIV. §. 7. bekant, wie aus einem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ entstehen: wer nun weiß, welche Tour der Bass nach der kleinen Septime mit der grossen Terzie nehmen muß, der kan daraus auch erkennen, ob der Bass nach $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ herunter oder heraufgehen muß. Wir wollen den Septimen-Griff zu *e* mit der grossen Terzie zum Exempel nehmen, und zeigen, wie nach diesem Septimen-Griff zu *e* am besten *a* mit einem reinen Accord folget, wenn nemlich die kleine 7 unter sich und die Terzie major (wie es seyn muß) über sich gehen soll, es muß also aus *a* ein \bar{a} , und aus *gis* ein \bar{a} werden; diß geschieht nun, wenn ich nach der Bass-Note *e* das

Von der Fortschreitung des Basses nach einer Dissonanz.

Die kan uns der Septimen-Griff mit seinen Verwechselungen zu statten kommen.

a mit einem reinen Accorde nehme, denn da wird die Terzie zu *a* das \bar{c} , die Resolution der Septime zu *e*, und die Octave des reinen Accords zu *a*, nemlich \bar{a} , machet daß die Terzie major zu *e* das \bar{g} is über sich gehet. Diß *e* mit der grossen Terzie und Kleinen 7 sehen wir hier an, als eine Quinte zu *a*, in *a* moll, welche die grosse Terzie über sich haben muß; und deutlicher zu machen, mag diß Exempel dienen:



Untersuchung,
ob sich hier
nach *e* das *a*
nicht am be-
sten schicke.

Nun wollen wir sehen, ob denn *a*, nach dem Septimen-Accord zu *e*, sich am besten schicke? Ich antworte: Ja. Der vorige Griff zu *e* erforderte eine Resolution der Septime zu *e*, nemlich \bar{a} mußte einen Ton herunter gehen, weil die kleine 7 unter sich resolviret, diß geschieht nun bey \bar{c} , als der Terzie zu *a*. Ferner die Terzie major liebet das Heraufgehen, diß geschieht bey \bar{a} , als der Octave zu *a*. \bar{a} und \bar{g} is sind also die beyden Töne, worauf zu reflectiren. Die Quinte im Septimen-Griff zu *e*, gebraucht als eine vollkommene Consonans allhier keine Resolution, die kan nach Belieben herauf oder herunter gehen, eben wie auch die Octave. Man muß aber auch acht haben, daß keine offenbare oder unerlaubte verdeckte Quinten oder Octaven entstehen durch die fortgehende Baß-Note. Wer nun hier wissen wolte, ob auch verdeckte Octaven da wären, der müßte die zwischen *e* und *a* sich befindende Töne mit nehmen, und sehen, ob auch, wenn die Baß-Noten \bar{g} is und *a* wären, in den Stimmen \bar{g} is und \bar{a} in einer und derselben Stimme bliebe; wir wollen es untersuchen. In der Ober-Stimme sind sie wenigstens nicht, als wo sie am meisten verboten sind, wie das vorhergehende Exempel *a* zeigt; indessen gehöret diese Art der verdeckten Octaven noch mit unter die erlaubten, als welche im Schluß eines Satzes sehr oft vorkommen, und durch die Verwechslung der Stimmen können entschuldiget werden: denn man nehme nur statt ungestrichen *a* das grosse *A*, so ist nichts von verdeckten Octaven darinnen zu finden. vide 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 18. In den Mittel-Stimmen, als worin sie hier nach unsern ausgeschriebenen Griffen, da wir den Unisonum-ins \bar{c} gesetzt, haben sie, vornemlich im Accompannement, wenig oder nichts zu bedeuten.

Verdeckte
Octaven.

deuten. Eine bloße Stimmen-Verwechslung kan auch hier alles wieder gut machen, man könnte nemlich den Unisonum im Griff bey \bar{e} nehmen, so folgete nicht \bar{a} sondern \bar{e} nach gis , welches aber doch, gegen den Bass allein genommen, oder wenn man solche Ton-Folge in der obersten Stimme nehmen wolte, auch ein ungeschickter Gang ist, worin verdeckte Quinten sind (vide 2ten Abschn. Cap. III. §. 8.); derothalben ist der Unisonus ins \bar{e} , als der Terzie zu \bar{a} , hier am besten; welches nun weitläufig gezeigt habe, ist also nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie am besten, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt. Nun wollen wir sehen, warum die Folge anderer Töne so gut nicht ist. Wer nach einem Septimen-Griff mit seinem Bass einen Grad höher gehet, der bekommt wieder dazu einen Septimen-Griff oder einen reinen Accord; lieget im vorigen Griff die 7 oben, so muß er zur folgenden Note wieder eine Septime nehmen, oder er machet in der untersten Stimme Octaven, wie das unten stehende Exempel a zeigt, alsdenn wäre aus einem Griff mit Dissonanzen wieder ein anderer Dissonanzen-Griff entstanden, wovon wir aber noch nicht handeln. Wolte er im Septimen-Griff, als hier bey e , die Quinte oben nehmen, so läge die 7 zu e nemlich \bar{a} unten, und müßte f wieder eine 7 haben, wie das Exempel b zeigt. Wolte man aber die Terzie, wie im Exempel c zu sehen, im Septimen-Griff oben nehmen, so hätte f einen reinen Accord mit einer verdoppelten Terzie. Es kan also freylich nach einem Septimen-Griff der Bass einen halben Ton höher gehen, gebräuchlicher aber ist es, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und erfordert das f schon mehr Geschicklichkeit, sich für Fehlern zu hüten und den Unisonum recht anzubringen.

Es kan auch nach e das f folgen.

The musical notation consists of three examples, labeled a, b, and c, each showing a sequence of chords on a staff. Below the staff, the notes are marked as 'unrecht.' (wrong) or 'recht.' (right). Example a shows a sequence of chords with notes marked as 'unrecht.' or 'recht.' Example b shows a similar sequence. Example c shows a sequence of chords with notes marked as 'unrecht.' or 'recht.'.

Wir gehen weiter; wolten wir nach e das gis nehmen, so bliebe die Septime zu e unresolviret, und bliebe stehen, und verursachte durch eine Stimmen-Verwechslung zu gis den Griff $\frac{4}{3}$ und bey d den Griff $\frac{4}{3}$, in allen diesen Griffen ist kein c , worin sich doch die Septime d resolviren muß, wie aus den vorigen Exempeln erhellet. Nun könnte man nach e noch wohl c nehmen mit einer 6, alsdenn würde die Septime Nach e könnte auch c folgen.

resolviret und gar ginge aufwärts, wie das Exempel zeigt. Wolte ich aber das c eine Octave tiefer, nemlich ungestrichen c nehmen, so taugte es gar nicht, denn es kämen verbotene verdeckte Octaven in der obersten Stimme vor, wie zu sehen wenn der Bass seinen Terzien-Fall ausfüllet. Aus allem diesem erhellet nun, daß nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie der Bass am sichersten eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und daß man Vorsichtigkeit nöthig hat, wenn der Bass ein Semitonium steigt.

Gang des
Basses nach
den Griffen,
die aus der
Verwechs-
lung entstehen.

§. 28. Nun laßt uns die drey Griffe, welche aus diesem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen entstehen, hersehen, und daraus lernen, wie der Bass nach den dreym Griffen $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ gehen muß:

Hieraus sehen wir nun, daß der Bass nach $\frac{6}{5}$ einen Ton herauf, wie bey *a*, oder herunter gehen kan, wie bey *b* zu sehen. Aus dem Exempel bey *c* ist offenbar, wie der Bass nach $\frac{4}{3}$ ordentlicher Weise einen Grad steigt, und das Exempel *d* weist, wie der Bass nach $\frac{4}{2}$ auch gerne herunter gehet. Die Stimmen-Verwechselung wird man hier leicht sehen, und auch aus dem bisher gesagten schon wissen, warum bey $\frac{6}{5}$ die folgende Note herauf oder herunter gehen kan, und warum der Bass nach $\frac{4}{3}$ in die Höhe und nach $\frac{4}{2}$ gerne herunter tritt; es folget alles ganz natürlich daraus, daß die Septime mit der Terzie major gerne eine Quarte steigt oder Quinte fällt, und daß die andern drey Griffe aus der Verwechselung der Stimmen dieses Septimen-Accordes entstehen.

Gang des
Basses nach
der vermin-
derten Septi-
me und den
daher entste-
henden Griffen.

§. 29. Nun wollen wir auch den Griff mit der verminderten Septime hersehen, und wieder durch die Verwechselung der Stimmen drey andere Griffe daraus herleiten:

Aus

Aus diesem Septimen-Griff entstehet nun wieder der Griff $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$, Von den doch mit dem Unterscheid, daß wir hier eine Falsam haben, wie **Zeini-** Falsis.
chen diese Benennung brauchet, wenn ein Intervallum in seinen gehörigen Graden ein Semitonium minus zu viel oder zu wenig hat. Wenn nun ein solches Intervallum, das einen halben Ton zu viel, und eines, das einen halben Ton zu wenig hat, bey einander sind, und sich zugleich hören lassen, so gibt solches harte Sätze oder Griffe und haben vor allen andern einer Resolution nöthig; woben es denn vornemlich darauf ankommt, daß das verkleinerte Intervallum herunter und das vergrößerte herauf gehet, nach den Regeln, welche wir §. 23. gegeben haben. Im ersten und vierten Exempel steckt die Falsa im Bass, und im zweyten und dritten Exempel im Griff der rechten Hand. Es gehet der Bass nach der Septima diminuta oder falsa gemeiniglich einen Grad in die Höhe; daher es denn auch kommt, daß die Folge des Basses bey den daher geleiteten drey andern Sätzen eine andere Ziffer über sich hat, als bey denen die aus dem Griff der kleinen 7 mit der grossen Terzie kamen, wie aus den Exempeln zu ersehen; welches ein Liebhaber sich wohl zu merken hat. In moll-Tönen kommen solche Sätze am ehesten vor. Im ersten und vierten Exempel bey *a*, sind die Griffe Quinten-weise, dieses will man anieho, sonderlich beym galanten Accompagnement, nicht mehr gelten lassen: es ist aber das erste Exempel zu entschuldigen, weil auf einer kleinen Quinte eine grosse im Heruntergehen folgen darf. Das vierte möchte eher eine Verbesserung bedürfen, weil hier nach der kleinen eine grosse Quinte im Heraufgehen folget, welches nicht erlaubt ist. Man lasse also im Griff $\frac{6}{4}$ zu *a* die Octave *a* weg, und bediene sich bey *f* des Unisoni, so ist alles rein. Ein Anfänger würde zu thun finden, sich zu hüten, daß sich in den Griffen nicht zuweilen solcher Art Quinten-Griffe solten einschleichen. Wer mit dem nothwendigen fertig ist, der kan sich hernach auch des manierlichen befeissen, und auch solche kleine Fehler vermeiden lernen; deswegen ich denn allhier auch den Griff immer einerley gelassen habe, um desto deutlicher zu seyn: indessen habe dieses doch anzeigen wollen.

Griffe, die in sich Quinten in einer Folge machen, sind nicht gut.

§. 30. Es haben die Falsæ ihren Ursprung aus den uneigentlichen Accorden: als welch ein falscher wunderlicher Accord wäre es, wenn ich zu *e*, die Quinte minor *b*, und die Tertie major *gis* und die 8 *e* anschlagen wolte; item zu *gis* die Quinte minor *a* und die Tertia diminuta *b* und dazu die Octave *gis*. Das sind nun zwar keine wohlklingende Griffe, allein, wenn ich hiezu eine kleine Septime nehme, so entstehen Griffe, welche noch wohl zuweilen erscheinen, ja, worin sich manche verlieben, wofür aber Ungeübte erschrecken. Wir wollen dem wunderlichen Griff zu *e* eine kleine 7 geben, und unsere drey Griffe wieder daraus herleiten: Ursprung der Falsarum aus uneigentlichen Accorden.



Es ist dieser Satz aus *d moll*, das *gis* im Griff zu *e* ist hier nicht das Semitonium unterwärts zu *a*, sondern *chorda elegans* in *d moll* (vide Cap. II. §. 17 — 20.) und *b* ist die in *d moll* befindliche Sexta minor; überhaupt verursacht der Gebrauch der zierlichen Töne, wovon l. c. nachzusehen, solche enharmonische Griffe, die aber nach der Kunst und zu rechter Zeit müssen angebracht werden. Wir dürfen uns in dieser Sache nicht länger aufhalten; genug, wir haben nun gesehen, wie die Resolution der kleinen 7, der $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{2}$ anzustellen, und zwar alle diese Griffe nach dreierley Arten, wie aus den Exempeln zu sehen.

§. 31. Hierzu fügen wir noch folgende Exempel:



Der Bass fällt auch wol einen halben Ton.

Erläuterung.

Bei N. 1. gehet der Bass nach $\frac{6}{5}$ einen halben Ton herunter, als von *gis* nach *g*, da denn *g* den Griff $\frac{4}{2}$ hat; hier ist das *a* welches nach *gis* folgen sollte zierlich ausgelassen. Eben so bei N. 2, wo nach *cis*, *d* folgen müßte, ist gleich *c* genommen; und *d*, welches einen reinen Accord mit der grossen Terzte haben sollte, zierlich ausgelassen. N. 3. sollte im Bass nach *H*, *c* folgen mit einem reinen Accord; an dessen statt ist hier *e* mit der 6 genommen, welcher Sexten-Griff aus der Stimmen-Verwechslung eines reinen Accords

cords entsteht; eben so ist bey N. 4 bey dem e eine Stimmen-Verwechse-
lung vorgenommen, und statt e das e im Bass genommen worden. Der-
gleichen kommt nun bey Resolution der Dissonanzen sehr oft vor.

§. 32. Aniege wollen wir noch sehen, wie die Dissonanzen-Griffe wieder Gelegenheit zu andern Dissonanzen-Griffen geben können. Wir haben eben gesehen, wie durch die Verwechslung der Stimmen eines Se-
ptimen-Griffes drey andere Dissonanzen-Griffe entstehen, da denn die er-
ste Dissonanz erst in der letzten aufgelöst wird; (vide 1sten Abschn. Cap. Wie vor der
Resolution die
Bass-Note oft
erst wieder ei-
ne Dissonanz
bekommt.

XIV: §. 7. und sonderlich den 7ten Tact des daselbst befindlichen Exempels)
die Auflösung aber muß geschehen und geschieht in diesen Griffen erst, wenn
der Bass einen Ton nimm, der nicht im Dissonanzen-Griff enthalten ge-
wesen; (siehe das Exempel §. 27.) thut der Bass nun dieses, so stehet es der
rechten Hand frey, aus dem vorigen Dissonanzen-Griff einen Ton, oder
wohl gar zwey bis drey Töne zu dieser neuen Bass-Note liegen zu lassen,
dadurch denn eine neue Dissonanz entsteht, die ihre richtige Resolution
wieder haben muß. Allhier könnten nun der Exempel ohne Zahl gegeben
werden, wir wollen aber bey unsern vier Dissonanzen-Sätzen bleiben, so
werden wir finden, wie fast alle gebräuchliche Dissonanzen darin durch
dieses Mittel werden vorkommen.

N. 1.

7 4 3 6 5 4 3 4 3 4 2 5 6

4 2 5 6 6 5 4 3 4 3 4 2 5 6

Wiedeb. Gen. Bass.

P p p



Hieraus sehen wir nun, wie statt der 3 erstlich die 4, statt der 8 erstlich die Septime major oder 9, statt der 6 erstlich eine Quinta superflua genommen worden. Auf eben diese Weise kan man es auch mit den Exempeln §. 29. und 30. machen, wie ein Liebhaber zu seinem Vergnügen und Nutzen aniesz leicht selber wird thun können, wir dürfen uns nicht dabey aufhalten. Es kan aber die Dissonanzen-Folge sich noch weiter erstrecken, als:

Wie eine Folge von Dissonanzen Statt haben kan.



Hier wird aus einer Dissonanz immer wieder eine neue, die im vorhergehenden Griff ihre ordentliche Präparation und im folgenden ihre regelmäßige Resolution findet; ich habe hier die Resolution einer ieden Dissonanz durch Bogen angezeigt, als der Bogen zu Anfang von *gis* nach *a*, zeigt die Resolution der grossen Terzie, die über sich geht; von *a* nach *e* zeigt die Resolution der kleinen 4 in die Terzie *e*, der Bogen von *e* nach *f* zeigt die Resolution der grossen 7 über sich, der Bogen von *a* nach *gis* zeigt die Resolution der Quinte im Griff *e* nemlich unter sich; der von *f* nach *e* zeigt die Resolution der kleinen Quinte *f* unter sich; der von *a* nach *e* zeigt die Resolution der None in die 8 unter sich; der von *e* nach *a* zeigt die Resolution der kleinen Septime zu *d* unter sich; item der von *f* nach *e* zeigt die Resolution der verminderten Terzie zu *dis*; der von *a* nach *gis* zeigt die Resolution der Quarte zu *e*, und endlich der Bogen bey *a* zeigt beides, die Resolution der 2 und der 7 in die Octave, und der untere Bogen zeigt die Resolution der Quarte in die Terzie. Hieraus sieht man nun, daß die Resolution der Dissonanzen in diesem Exempel seine Richtigkeit habe; man besehe die §. 25. gegebene Exempel, worin auch oft eine Dissonanz in die andere verwandelt und aufgelöst wird. Jetzt wollen wir auch anzeigen durch einen Bogen, wie in unserm Exempel eine iede Dissonanz im vorigen Griff ihre Präparation findet, als:



Hier wird aus der 7 zu e die 4 zu a, aus der Quinte zu a die 7 zu f, aus der 3 zu f die Quinte zu d, aus der 3 zu d die Quinta falsa zu H, aus der 3 zu H die 9 zu c, und so weiter, wie die Bogen anzeigen.

§. 33. Aniezo meyne genug gesagt zu haben von der Præparation und Resolution der Dissonanzen, der Raum erlaubet mir auch nicht ein mehreres hinzu zu fügen; es kan diß auch schon hinlänglich seyn, einem Liebhaber einen hinlänglichen Begriff davon bezubringen. Nun ist auch andern, daß in den Compositionen geschickter Künstler oft ein Dissonanz-Griff ganz unpräpariret und unvermuthet vorfällt, worinnen mannigmal eine harte Falsa vorhanden ist; sind bey einer solchen Composition Wörter zu singen, so ist solches oft geschehen den Affect der Wörter auszudrucken; wovon die Composition des Herrn Bachs über die Gellertschen Oden viele herrliche Proben gibt: selbst im Wernigeröder Choral-Buch sind solche fremde Griffe hin und wieder angebracht, wohin ich den Liebhaber verweise. Die betrüglichen Cadenzen gehören auch hieher, als wo statt des gehofften Grund- oder Final-Tones sich oft ein ganz fremder unerwarteter Ton, wohl gar mit einer Dissonanz hören läset, und den Zuhörer auf eine angenehme Weise betrieger. Hievon habe nun auch etwas erwähnen und einige Exempel solcher betrüglichen Cadenzen geben wollen, allein es bleibet dieses auch auf einer andern Zeit ausgesetzt.

Man findet oft Dissonanzen ganz unpräparirt und unvermuthet.

§. 34. Den Inhalt von allem was bisher abgehandelt worden, Inhalt des ganzen Capitels von den Dissonanzen und deren Præparation und Resolution wollen wir zum Schluß in ein kurzes Exempel verfassen und die Griffe darüber ausschreiben: ganz in einem Exempel.



Transponiren
dieses Exem-
pels.

Was in die-
sem Exempel
enthalten.

Es könnte dieses Exempel eine gute Übung seyn, sonderlich wenn es in an-
dere Ton-Arten, als in *b dur*, *d dur* und *e dur*, von einem Liebhaber
transponiret würde; solches überlasse eines ieden Lust und Fleiß, im ersten
Abschnitt werden ihm die in andere Ton-Arten transponirte Exempel schon
Anweisung zur Transposition geben. Ich habe in diesem Exempel die
Ziffern mit Fleiß ein wenig gehäufet, und werden wenig Griffe seyn, wel-
che nicht auch darinnen sind; der erste Tact zeigt die drey Haupt-Accor-
de, im neunten Tact sind Wechsel-Noten oder Transitus irregularis, wie
auch im sechsten Tact über *e*, da hätte auch über *H* eine *s* stehen können;
Transitus regularis ist im zweiten und zehnten Tact; im fünften Tact ha-
ben wir eine gebundene Bass-Note mit der Secunda superflua, in eben die-
sem Tacte ist bey ersten *f* bey *a*, der Unisonus um die Secundam super-
flua zu meiden; im vierten kommt die Verwechselung der Stimmen vor;
im zehnten Tact haben wir eine stehende Note mit verschiedenen Ziffern;
die Dissonanzen sind präpariret und resolviren mehrentheils noch zur sel-
ben Bass-Note, im fünften und sechsten Tact aber nicht. Es ist also die-
ses Exempel gleichsam der kurze Inbegriff von dem was bishero abgehan-
delt

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 34.) 485

delt worden. Wir wollen eine Ober-Stimme dazu setzen, damit man Gelegenheit hat, sich im ungesäumten Treffen aller dieser Griffe zu üben; denn so lange einer vor sich alleine spielt, zaudert er (oft ohne sein Wissen) bald hie bald da; spielt er aber in Gesellschaft, oder hat sein Exempel eine Violin oder Traverser, die er begleiten muß, so lernet er hiedurch seine Fehler am besten kennen, und hat sein Vergnügen daran, wenn er es im Tact weiß zu spielen.

Mäßig.

Eben dieses Exempel mit einer Violin.

tr

tr

tr

tr

tr

ppp 3

Hier

Warum diese
Exempel nach
ihrem blossen
Bass auszu-
schreiben sind.

Hiermit schliesse dieses wichtige Capitel, welches zwar ziemlich lang geworden, allein diese Haupt-Materie forderte eine etwas weitläufige Abhandlung und verschiedene Exempel. Bey den Exempeln wo eine Violin überstehet, erinnere nochmals, daß es sehr gut wäre, wenn man den Bass allein aussetzte und die Violin auch: man bekömmt sonst, ehe man es weiß, eine geheime Stütze an der Ober-Stimme, was den Tact anlanget; und man bleibet ungewohnt, nach einem blossen Bass den General-Bass zu schlagen, welches doch von einem Accompagnisten gefordert wird. So bald einer nun merket, daß es ihm leichter und bequemer ist, den General-Bass zu schlagen bey einer über den Bass stehenden Stimme, so bald muß er sich dieser Stütze selbst berauben; ist ihm aber beydes einerley, so schadet es nicht, sondern ist in Ansehung der Lage der Hand nützlich, weil er dadurch in Stand gesetzt wird, die Höhe der Haupt-Stimme in seinen Griffen nicht zu überschreiten. Beym manierlichen General-Bass Schlagen ist es sehr nützlich, die Ober- oder Haupt-Stimme eines musicalischen Stückes über seinen Bass zu haben.

C A P V T VII.

Vom Pausiren und den Pausen.

Gelegenheit
zu diesem Ca-
pitel.

§. 1. Ich habe versprochen, apart von den Pausen und vom Pausiren etwas zu handeln, vielleicht findet mancher Anfänger noch einen guten Rath darin; denn ich rede ja mit Ungeübten und mit solchen, die sich selbst informiren wollen, denen zu gefallen und zu dienen habe dieses Buch geschrieben; es mag derohalben auch ein klein Capitel vom Pausiren darinnen seyn.

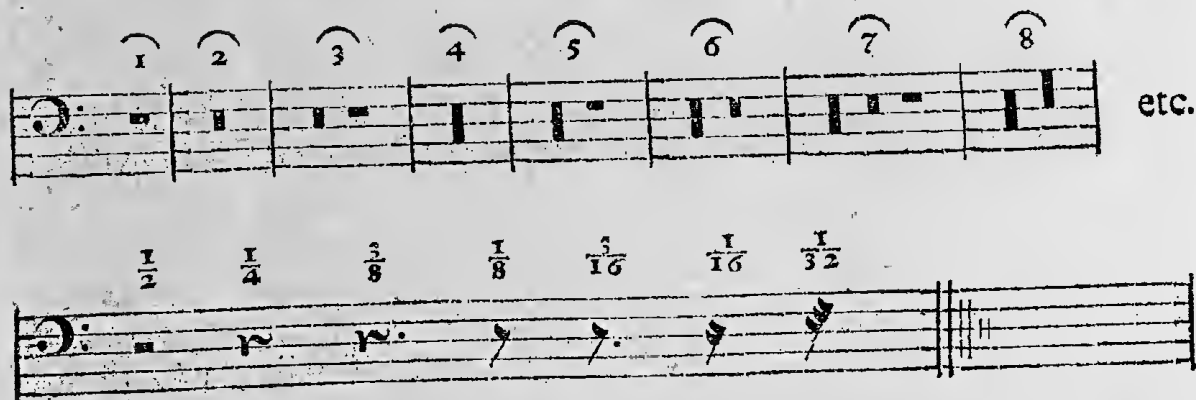
Man muß ac-
curat pausiren
lernen.


§. 2. Es ist einem Accompagnisten unumgänglich nöthig pausiren zu können, das heißt: mit seinem Instrumente aufzuhören, so lang oder kurz als ihm in seiner Stimme oder auf seinem Blatte, durch gewisse Zeichen ist angedeutet worden. Es sind fast keine Concerte, Cantaten und andere, sonderlich vielstimmige, musicalische Stücke, worin nicht bald diese bald jene Stimme pausiren oder schweigen muß, wo denn auch die Reihe oft an den Accompagnisten kömmt, daß er nemlich etliche Tacte schweigen muß, da denn an seiner statt ein ander Instrument die Grund-Stimme um eine Octave höher spielt; denn ob gleich alsdenn der Bass, der das

Fun-

Grundament der ganzen Harmonie ist, schweiget, so muß doch eine andere Stimme dessen Stelle vertreten, damit man nicht eine bloße Melodie ohne Harmonie höre. Doch weil die Veränderung bey der Music die schönste Wirkung hat und sehr geliebet wird, so schweigen zuweilen wohl alle Stimmen und Eine alleine läßt sich hören, ja es wird wohl, je nachdem es sonderlich in Cantaten, der auszudruckende Affect mit sich bringet, eine General-Pause gemacht, da das ganze Chor auf eine kurze Zeit schweiget.

§. 3. Wir haben im ersten Theil unsers Clavier-Spielers im 3ten Bunden Zeit-Abschn. im XII. Capitel die Zeichen des Stillschweigens oder die verschiedenen der Pausen Arten von Pausen, wenn sie nicht über einen ganzen Tact dauern, angezeigt. Allein ein Accompaniste muß oft mehr als Einen Tact, ja manchmal eine ganze Menge derselben pausiren. Daher wir denn zu denen im ersten Theil befindlichen Pausen-Zeichen noch einige hinzufügen wollen.



Im $\frac{1}{8}$ Tact findet man oft hinter einer Viertel-Pause einen Punct, dadurch denn die Pause um die Helfte verlängert wird und drey Achtel gilt. Die Ziffern, welche man über die langen Pausen setzet, besparen einem das Addiren, über die Brüche des Tactes, oder wenn nur ein Theil von einem Tacte soll pausiret werden, werden die Zahlen nicht geschrieben, daher man solche wohl muß kennen lernen, vornemlich die Viertel-Pausen, deren Schreib-Art bey allen nicht einerley ist, je nachdem es sich der Schreiber hat angewöhnet, wie ich denn die Figur einer Viertel-Pause wohl also  gefunden, gleich einer umgewandten Achtel-Pause. Diß sind aber Kleinigkeiten, womit man bald kan fertig werden.

§. 4. Ob nun gleich solche Signaturen der Pausen gar leicht sind Wer erst recht kennen zu lernen, so ist es doch für einen Ungeübten schon schwer genug, pausiren kan.
das

Hülfs-Mittel,
accurat pausi-
ren zu lernen.

das rechte Tempo zu treffen, darin er nach einer Pause wieder anfangen soll. Es kommt hier darauf an, daß man den Tact inne hat und erst Tact-mässig spielen lernet, eher wird man auch nicht accurat pausiren können; man muß unter währendem Pausiren, sonderlich wenn man viele Tacte zu schweigen hat, dahin sehen, daß man die Tact-mässige Bewegung (ich meyne hier keine unanständige Bewegung des Körpers, sondern eine innerliche bey der äusserlichen moderaten Bewegung der Füße) nicht verliere. Ein Anfänger, der die Achtel hat abzehlen gelernet, kan die Achtel aller zu pausirenden Tacte ganz geheim im Sinn abzehlen, und etwa so oft ein neuer Tact anfänget, einen Finger seiner Hand einbiegen, so weiß er an seinen Fingern wie viel Tacte er schon pausiret hat. Er muß aber bey einern Methode bleiben, so daß er entweder zu Anfang oder am Schluß eines Tactes einen Finger krümmet, sonderlich wenn er viel Tacte zu pausiren hat; er hätte nemlich 5 Tacte zu pausiren, so thut er am besten, daß er zu Anfang des ersten Tactes, worauf bey Abzehlung der Achtel die Zahl Eins folget, den Daumen in seiner Hand bieget, zu Anfang des andern Tactes bieget er zu dem Daumen den vörder Finger, und so weiter, bis seine fünf Finger geschlossen; hat er nun nicht mehr als fünf Tacte zu pausiren, so muß er diesen fünften Tact vor allen Dingen erst aus pausiren. Sind aber mehr Tacte zu pausiren, so fängt er mit den fünf Fingern seiner Hand wieder aufs neue an, da er denn leicht behalten kan, wie oft er aufs neue den Daumen gebogen. Wer aber nun schon eine Fertigkeit im Tact besizet, der nennet nur in sich die Zahl des Tactes, den er zu pausiren anfängt. Geschicht es nun, wie es denn oft geschicht, daß er in dem vorhergehenden Tact nur Ein Viertel hat zu machen gehabt, den folgenden Tact aber ganz zu pausiren und vom dritten Tact nur ein Achtel zu spielen mehr übrig hat, so hat man im Anfang Vorsichtigkeit nöthig, damit man nicht zu frühe wieder anfange, sondern wohl wisse daß man hier bey nahe drey Tacte zu pausiren habe. Ein Anfänger kan bey'm Pausiren nicht sorgfältig und vorsichtig genug seyn, und muß sich sonderlich bemühen Tact-vest zu werden; man gebrauche das Hülfs-Mittel, welches ich im ersten Theil meines Clavier-Spielers vorgeschlagen habe, und zehle in sich, sonderlich wenn die Bass-Stimme in Achteln gehet, die Achtel in aller Stille ab, damit einem bey'm Pausiren die Zeit-Maasse eines Achtels möge bekant seyn und bleiben.

Das Pausiren
hat seine
Schwierigkei-
ten.

§. 5. Wer noch nicht vest in seinen Schuhen stehet, wie man zu sagen pfleget, und noch keine Uebung im Pausiren hat, der solte viel lieber immerhin fortspielen, als pausiren; sonderlich wenn kleine Pausen mitten im Tact, oder viel

viel Tacte nach einander zu pausiren vorkommen. Am incommodesten ist das Pausiren, ganz im Anfang eines Stückes, wenn man die Mensur der Noten, welche gespielt werden, nicht siehet und auch nicht weiß, wie geschwind oder langsam der Tact seyn soll, da es denn wohl gut ist, wenn der Director vorhero die Zeit-Maasse des Tactes, wie geschwinde oder langsam sie seyn soll, durch ein leises Vorsingen des ersten Tactes kund thut; und hat das Tact-Schlagen des Directoris einigen Nutzen und Vortheil, so hat es diesen vornemlich im Anfange eines Stückes, damit einer gleich wisse, wie die Ausführung eines Stückes seyn soll. Wer also nicht gleich mit anfänget, sondern erst einige Tacte nachher eintreten soll, der hat vor allen auf den ersten Tact-Schlag des Directoris wohl acht zu haben, damit er den gehörigen Tact erfahre. Ja, wenn zum Unglück einige unter denen, die mit musirciren, selbst in ihrem Spielen des Tactes verfehlen, (denn es sind nicht immer lauter Meister, die zu ihrem Vergnügen ein Concert machen, man nimt auch oft einen Anfänger, der einen guten Willen hat und gerne lernen will und schon einiger massen fort kommen kan, mit ins Collegium), so hat derjenige, der pausiren muß und noch nicht geübet darinnen ist, noch mehr Gelegenheit zu verfehlen, so, daß er zuweilen fast nicht mehr weiß, wie viel Tacte er noch zu pausiren übrig hat oder nicht, alsdenn ist sein Fehlen auch zu entschuldigen. So lange nun niemand im Collegio eine Partitur hat, so lange bleibt Rath übrig, da kan einem die Zeit wieder anzufangen durch einen Wink angezeigt werden: aber wie manche Trio ja Concerte werden gemacht ohne Partitur, da es denn beym Fehlen eines Gliedes wieder von Anfang angehen muß. Aus dem gesagten wird man nun schon einsehen, daß das Pausiren seine Schwürigkeiten habe, und daß Pausiren kein Gaullenzey sey.

§. 6. Wir wollen einmal ein klein Probe-Stück geben, worin wir dem Accompanisten verschiedene Pausen geben wollen, ob ich gleich in keinem musicalischen Lehr-Buch ein deswegen gegebenes Exempel gefunden habe. Man kan hieraus doch das Pausiren ein wenig lernen, wenn die Melodie Tact-mässig von einem andern gesungen, oder besser, auf der Violin gespielt wird. Ferner wird einer nun einsehen, daß beym Pausiren genaue Acht muß gegeben werden; wir wollen das Exempel hersetzen und die Violin drüber.

Mässig, doch nicht langsam.

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a flute or violin, in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The tempo is marked 'Mässig, doch nicht langsam.' (Moderate, but not slow). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

System 1: Treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes. Bass staff has a whole note rest.

System 2: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a whole note rest.

System 3: Treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes. Bass staff has a whole note rest.

System 4: Treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes. Bass staff has a whole note rest.

System 5: Treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes. Bass staff has a whole note rest.

System 6: Treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes. Bass staff has a whole note rest.

Wir wollen aber dieses Exempel auch nur nach dem blossen Bass hersetzen, denn die Ober-Stimme gibt hier dem Accompagnisten eine gar zu grosse Stütze, daran er sich aber nicht gewöhnen muß, oder er lernet niemals pausiren, indessen muß der Violinist hier den Tact treten. Man übe sich ben diesem Exempel im Zehlen von 1 bis 8: dieses zu erleichtern, habe ich hier erstlich die Ziffern von 1 bis 8 unter jedem Tact gesetzt, da denn so wohl eine iede Pause als Note ihre Zahl oder Zahlen hat; zum andern habe der Violin, wenn sie ohne Bass alleine gehet, mit Fleiß eine solche Mensur gegeben, die das Zehlen der Achtel nicht hindert, sondern unterstützet, einige Stellen, wo Puncte und Viertel stehen, ausgenommen.

Das Abzählen der Achtel ist hier möglich.

Mäßig, doch nicht zu langsam.

The musical score is written for a single melodic line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is marked 'Mäßig, doch nicht zu langsam.' (Moderate, but not too slow). The score consists of six staves. The first five staves contain the main melody, with various fingerings and ornaments indicated. The sixth staff is a repeat sign. The score includes many slurs, ties, and dynamic markings like 'Tasto solo.' and 'Tutti'.

Das Vor-
schlagen der
rechten Hand
zu einer klei-
nen Pause ge-
het nicht im-
mer gut an.

§. 7. Wir haben oben Cap. IV. §. 9. gesagt, daß man zu einer Note, welche eine kurze Pause, als etwa eine Achtel-Pause, vor sich hat, mit der rechten Hand, um eine egale Mensur zu erhalten, zur kleinen Pause den Griff zur folgenden Note anschlagen könnte: allein allezeit erlaubt es die Ober-Stimme nicht. Hier kan es geschehen Tact 6, zu der Achtel-Pause vor *A*; Tact 9, zu der Achtel-Pause vor *c*; Tact 10, zu der Achtel-Pause mit einem Punct vor *e*; Tact 13 vor *cis* und endlich zu der Achtel-Pause vor *f* Tact 17. Hingegen leidet es die Ober-Stimme nicht, daß der Griff zur Pause angeschlagen wird, Tact 3 bey *F*, Tact 8 bey *H*, Tact 10 bey *c*, Tact 13 bey *fis* und Tact 14 bey *d*. Es nimt sich oft auch besser heraus, wenn die rechte Hand solche kurze Pausen mit machet, und mit derselben zugleich eintritt, als hier Tact 3 bey *F*. Denn da könnte zwar, wegen der Ober-Stimme *a*, die rechte Hand vorschlagen zur Pause, weil diß *a* doch im Griff $\frac{2}{4}$ zu *F* vorhanden ist, allein das erste ist hier doch besser, damit das Tutti (tutti zeigt an, daß alle Stimmen mit einander sich hören lassen sollen, entgegen gesetzt dem Worte Solo, allein, dadurch an-
gezei-

gezeigt wird, daß eine Stimme allein, doch gemeiniglich mit einer leisen Begleitung einer Bass-Stimme, sich soll hören lassen) desto merklicher und zu rechter Zeit einfallt. Zu gar kurzen Pausen, als zum Sechszehnthel, aber darf die rechte Hand inunter den folgenden Griff anticipiren, wie aus dem Exempel N. 8. im 5ten Capitel §. 27. dieses Abschn. zu ersehen. (item ibid. §. 27. N. 7.). Bey dieser Gelegenheit kan man wieder nachsehen, was Cap. IV §. 9. von den bezifferten Pausen ist gesagt worden.

§. 8. Es wird an sich freylich eine schlechte Lust seyn, dieses Exem- Wie dieses pel vor sich allein nach dem blossen Bass zu üben, weil man so oft darin Exempel zu schweigen muß; wer die Violin-Noten kennet und darnach seine Hand- gebrauchen. Sachen eben so gut, als nach den Discant-Noten spielen kan (als worin sich ein jeder Liebhaber zu üben hat) der mag es erstlich Tact-mässig als ein Hand-Stück vor sich spielen, und hernach einem andern die Melodie zu spielen oder zu singen überlassen, da er denn erst Gelegenheit hat sich im Paußiren zu exerciren. Die Griffe sind leicht, und wird man sie schon finden und treffen können, nachdem schon so viel davon gehandelt worden. Was die Lage der Hand betrifft, so sehet es hier wenig Schwürigkeit, weil die vielen Pausen Freyheit geben, die Hand nach eigenen Gutachten wieder einzusetzen, nach der 4ten Reg. des 3ten Cap. §. 3. dahero finde nicht nöthig länger hiebey stehen zu bleiben. Schließlich rathe einem Uingeübten, wo möglich, sich an Tact-veste Leute zu halten und mit denen zu spielen, damit er einen egalen Tact halten lernet: welches aber nicht geschehen kan, wenn er mit solchen Leuten oft spielt, die selber keinen Tact haben, sondern bald eilen, bald wieder den Tact ziehen und schleppen; bey solchen Leuten nun wird ein Anfänger leicht verdorben, die nehmen es nicht genau mit dem Tact; einem andern aber ist das Variiren im Tact unerträglich. Diß mag genug seyn vom Paußiren; Uebung und Naturell bringt Kunst.

CAPVT VIII.

Uebungs Exempel.

§. 1. Nun wollen wir etliche Exempel geben, die ein wenig länger Einrichtung als die vorigen seyn sollen. Wir werden erstlich den Bass mit den darüber dieser Exem- geschriebenen Griffen von einem jeden Exempel voran gehen lassen, und pel. einige Anmerkungen darüber machen, hernach demselben Exempel eine Violin-Stimme geben, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich zu probiren, ob er es auch Tactmässig spielen kan.

§. 2. Das erste Exempel mag aus dem sehr gebräuchlichen Das erste Exempel. D dur seyn. Mässig.

Mäßig.

The musical score is a piano exercise consisting of 25 numbered measures. It is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Mäßig' (Moderate). The exercise includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Measures 1-5: Treble staff has chords and eighth notes; Bass staff has a descending eighth-note scale.

Measures 6-10: Treble staff has chords and eighth notes; Bass staff has a descending eighth-note scale.

Measures 11-15: Treble staff has chords and eighth notes; Bass staff has a descending eighth-note scale.

Measures 16-20: Treble staff has chords and eighth notes; Bass staff has a descending eighth-note scale.

Measures 21-25: Treble staff has chords and eighth notes; Bass staff has a descending eighth-note scale.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 2.) 495

Measures 26-32. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 5, 6, 5, 6, 5, and a final measure with a fermata. The text "Tatto solo." is written below the bass staff.

Measures 33-38. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, and a final measure with a fermata.

Measures 39-43. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, and a final measure with a fermata.

Measures 44-49. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, and a final measure with a fermata.

Measures 50-54. Treble and bass staves. Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains a sequence of notes with fingerings 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, and a final measure with a fermata.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercises are numbered 55 through 76. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The final system (75-76) concludes with a double bar line and repeat signs.

Anmerkungen.

1) In diesem Exempel gibt es Pausen, als da schweigen beyde Hän- Von den Pau-
de stille, Tact 9. 21. 37. 38. 45. und 46. die rechte Hand aber schweiget Tact sen,
29 bis 31. allein stille, da denn die linke Hand ihr *fs* (wozu mit dem kleinen
Finger die Octave, das grosse *Fis*, kan genommen werden) liegen lästet,
welches die Worte *tasto Solo* anzeigen; sonst sind hier auch verschiedene
kleine Pausen, wozu die rechte Hand den Griff zur folgenden Note vor-
schlagen kan, ausgenommen Tact 14 zu *e*, da es wegen der Melodie nicht
gut angehen kan. Wer dieses Stück zu seiner Uebung spielt, der hat
eben nicht nöthig die langen Pausen zu pausiren, denn diß ist nur in acht
zu nehmen, wenn nun die Violin die Ober-Stimme spielt. Die beyden
Viertel-Pausen im 2. und 3ten, wie auch im 9. und 10ten Tact kan man
beym allein Spielen auch nach Belieben überschlagen, und alsdenn wird
aus zwey Tacten nur Einer.

2) Man hat den leichten Zwey-Viertel-Tact gewählt. Die bey- kleinen Stri-
den Striche im 8. und 9ten Tact über *d* und *A* zeigen an, daß diese beyden Hen,
Töne mit ihren Griffen etwas kurz abgestossen sollen gespielt werden.
Tact 61. haben wir ein Ruhe-Zeichen, da nach Belieben inne gehalten Ruhe-Zeichen,
wird, und welche letzte Note auch länger darf ausgehalten werden, als es
ihre Schreib-Art eigentlich mit sich bringet. Beym Wiederanfangen
muß man seine gehabte Tact-Art oder vorige Zeit-Maasse wieder anheben,
da denn ein wenig Tactirens wieder nöthig seyn möchte.

3) Die durchgehende Noten sind hier durch Bogen angezeigt; als durchgehen,
da ist *Transitus regularis* bey *gradatim* gehenden Noten, Tact 14. 26. den Noten,
27. 33. 39. 40. 20. bey springenden Noten Tact 15. 17. 36. 49. 50. 53. 20. Den
Transitum irregularem haben wir hier nicht.

4) Im 16. und 18ten Tact hat der Baß eine Rückung, woran sich Rückungen,
die rechte Hand aber nicht kehret, sondern in ihrer egalen Bewegung blei-
bet, da sie nemlich zur letzten Helfte des Baß-Viertels den Griff anschlä-
get, dadurch denn der Signatur des letzten Achtels dieser beyden Tacte auch
ein Genüge geschieht.

5) Stehende Noten mit verschiedenen Ziffern nach einander, finden und stehenben
wir Tact 43. und sonderlich von Tact 55. bis 61. allwo ein dreystimmiges Noten.
Accompagnement am besten ist, und zwar nach der ausgeschriebenen
Fortsetzung.

6) Sonderlich erscheinen in diesem Exempel die Sexten-Griffe auf Der Sexten-
allerley Art, da bald die Sexte, bald die Terzie verdoppelt worden, gemei- Griff ist hier
niglich um den Mittel-Stimmen einen geschickten Gang zu geben, oder oft mit Ver-
Wiedeb. Gen. Baß. *Arr* auch 3 oder 6.

auch um verbotene Octaven zu vermeiden. Wenn Tact 22. bis 26. die Verdoppelung der Sexte etwas incommode werden sollte (es kan ein Fehler der Hand, wenn die Finger nicht ausgewachsen sind, oder wenn man in seiner Jugend zu keiner Ausspannung der Finger gewöhnet worden, dergleichen oft unmöglich machen. Ein Knabe von 12 Jahren, dessen Finger zwar noch klein sind, kan es einem Erwachsenen von 27 Jahren, dessen Finger zwar lang genug, aber doch nicht zur Ausspannung gewöhnet, hierin zuvor thun) der kan hier zur Noth auch wohl die Octave statt der verdoppelten Sexte nehmen, weil Motus contrarius da ist. Es ist aber diese Verdoppelung Tact 4. 5. 11. 33. 67. und 69. nöthig; ein Liebhaber wird anieho die Ursache leicht einsehen. Tact 33. hätte leicht zu einer ungeschickten Fortschreitung in den Mittel-Stimmen verführen können, dieses nun zu vermeiden, hat zu g die Terzie im Sexten-Griff verdoppelt werden müssen; allein Tact 41. ist der Unisonus besser, als eine Verdoppelung der Sexte, es wäre sonst die grosse Terzie als nicht in derselben Tenor-Stimme über sich gegangen.

Sexten-Folge.
ge.

Wie ein fremd
* nicht zu
verdoppeln.

7) Wir haben hier auch eine Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten, wo man nur dreystimmig spielet und die Octave Motu recto weg lässt als Tact 6. und 35. Im 34sten Tact haben wir Motum contrarium und die Octave mit genommen. Im 39. und 40sten Tact mußte die Octave nothwendig wegleiben, denn die Verdoppelung eines fremden Creuzes ist nicht erlaubt; *ais* und *gis* entstehen hier durch ein fremdes *, wolte ich nun im Discant dieses *ais* und *gis* im Griff mit nehmen, und durch den motum contrarium die Octaven vermeiden, so hätte ich diß fremde * verdoppelt, nemlich ich hätte es einmal im Bass und einmal im Discant, deswegen läßt man am besten hier die 8 weg, an deren statt kan nun freylich die Terzie motu contrario verdoppelt (d. i. in der rechten Hand zweymal genommen) werden, indessen habe hier lieber den Unisonum gewählt.

Sexta superflua.
Octava diminuta.

8) Tact 40 haben wir Sextam superflua zu g, nemlich *eis*, wozu hier nur die Terzie gehöret; im 59. und 60sten Tact haben wir Octavam diminutam, welche sehr selten vorkommt und als eine Dissonans unter sich resolviren muß, sie wird angedeutet wenn vor der 8 ein 4 oder 6 stehet. Im 61. Tact bey der ersten Note, wird das Accompagnement nur dreystimmig und dabey ist noch der Unisonus. Man sehe selber zu, ob nicht bey Mitnehmung der Octave zu d, ein ungeschickter Gang von *eis* in d gekommen und die Terzie major, die doch so gerne herauf gehet, herunter gegangen wäre. Sonsten findet man hier auch die gebräuchlichsten Sexten:

ten-Griffe, als: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{2}$, 65, 56, daß man also hieraus diese Griffe kennen lernen.

9) Was die Präparation und Resolution der in diesem Exempel vom Griff vorkommenden Dissonanzen betrifft, so wollen wir dabei noch ein wenig stehen bleiben, und eine nach der andern vornehmen. Von der kleinen und vollkommenen Quinte im Griff; wissen wir, daß sie (ob sie gleich nicht immer darf präpariret seyn) unter sich resolviren müssen. Tact 13. hat $\text{gis } \frac{6}{5}$, die kleine Quinte \bar{a} resolviret unter sich in \bar{cis} . Tact 54, 62 und 64 ist die Resolution auch richtig; Tact 66 wird die Resolution ein wenig aufgehalten, und wird aus der Quinte erstlich eine Quarte zu a , welche unter sich in cis resolviret. Sonsten ist die Quinte Tact 1. 62. 64. und 66. präpariret, Tact 13. aber nicht.

10) Der Griff $\frac{6}{3}$ ist hier auch verschiedene mal, da denn die 4 immer im vorigen Griff gelegen, und im folgenden Griff wieder liegen bleibt, und also keiner Resolution bedarf, wie Tact 7, 12, 15, 17, 69, 72 und 74 zu sehen ist. Die Secunde der Ton-Art, hat, wie wir schon im ersten Abschnitt gesagt haben, Sextam maiorem über sich, dazu denn $\frac{4}{3}$ gehört. Im 7, 17, 69, 72 und 74sten Tact hat e diesen Griff, weil allda die Ton-Art d dur, und e eine Secunde zu d ist. Tact 12 und 15 hat H diesen Griff, weil die Ton-Art da in a dur ausgewichen, und H die Secunde zu a ist. In diesem Griff wird die Tertz als eine Dissonanz angesehen, und muß unter sich resolviren, wie hier in den angezeigten Tacten zu sehen ist. Tact 69 wird die Resolution der Tertz aufgehalten und geschieht erst bey der letzten Note des folgenden Tactes. Tact 35 kan zu dem cis auch $\frac{4}{3}$ genommen werden, denn cis ist die Secunde in H moll, darin das Stück hier ausgewichen ist. Gehet nach diesem Griff der Bass nicht mehr als einen Grad herunter oder herauf, so kan diese folgende Note nicht durchgehen, sondern muß einen aparten Griff haben, solches ist überhaupt von der grossen Sexte zu merken, es mag nun die Quarte dabei seyn oder nicht, vide Tact 7, 12. und 71. Springet aber die folgende Note eine Tertz oder Quarte, oder fällt eine Quinte, so gehet ein solches Achtel durch, siehe Tact 15, 17, 74 und 72. Im 74sten Tact stehet zwar über a eine Septime, man hat aber, sonderlich in geschwinder Zeit-Maasse, nicht nöthig, den Septimen-Griff zu a aufs neue anzuschlagen, weil er im vorigen Griff zu e enthalten und bloß aus Verwechslung der Stimmen entstanden ist.

11) Die kleine Quarte, welche unter sich in Tertiam resolviret und von der klein die 5 und 8 zu sich nimt, finden wir Tact 70 über d , präpariret ist sie neu 4.

Vom Griff
4.

Vom Griff
4.

Was in Acht
zu nehmen,
wann der Bass
eine Imita-
tion hat,

oder wann
beide Hände
in unisono
gehen.

Soll

Tact 69, in der Terzie zu *e* nemlich in *g*, und im 70sten Tact resolviret sie unter sich ins *fis*; der Bass *d* aber wartet die Resolution nicht ab, sondern gehet ins *fis* mit der 6. Wenn ich nun zum Sexten-Griff zu *fis* keine Octave genommen, sondern etwa die 6 verdoppelt oder den Unisonum gebraucht hätte, so wäre die 4 zu *d* ohne Resolution geblieben; man muß derohalben zum Sexten-Griff nothwendig die Octave mit nehmen, so oft dadurch eine Dissonans entweder präpariret oder resolviret werden muß; wie wir bald weiter bey der Septime sehen werden. Im Griff 4 resolviret die 4 auch immer unter sich, ob ihre Präparation gleich nicht immer nöthig ist, wie Tact 20, 47, 66 und 75 zu sehen. Ordentlicher Weise folget nach 4 die Signatur 5, da denn die Sexte sich, gleich einer Dissonans, in die 5 resolviret, und die 4 in eine 3. Wenn aber, wie hier Tact 66, nach der 6 keine 5, sondern allein nach der 4 eine 3 folget, so bleibet die 6 liegen und die 4 ist alsdenn nur als ein Vorschlag zur Terzie (die zum Sexten-Griff gehöret) anzusehen. Tact 12 haben wir über *H* die Signatur 7: hier lieget beydes die 4 und die 7, und bleiben auch im folgenden Griff liegen, und stehen also beyde im Durchgang.

12) Tact 39 und 40 imitiret der Bass, was die Violin in den beyden vorhergehenden Tacten, die der Accompagniste zu pausiren hat, gemacht hatte; dergleichen Imitationen (oder Nachahmungen) kommen nun wohl zuweilen selbst im Bass vor, da denn der Accompagnist dahin zu sehen, daß er einem geschickten Vorgänger gut, rein und lieblich wisse nachzuahmen. Tact 36 macht die Violin mit dem Basse die vier 16-Theile in Unisono. In solchen Fällen kan die rechte Hand auch mit dem Bass in Unisono (das ist, eine Octave höher als der Bass) spielen und alsdenn die Griffe verlassen. Hier wird nun wieder eine Geschicklichkeit erfordert, damit der Unisonus in beyden Händen mit dem dazu spielenden Instrument rein und accurat heraus komme: unsere vier 16-Theile sind leicht, es kommen aber oft schwerere Gänge vor. Ob nun gleich bey dem Unisono keine Griffe zu machen sind, so hat die Ausübung desselben schon seine Schwierigkeit und erfordert Uebung, um so viel mehr, je seltener sich derselbe ereignet, aber eben deswegen von guter Wirkung bey den Zuhörern ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers finden sich im 1ten Abschn. Cap. XVII. Kleine Exempel zur Uebung für die rechte Hand, ein Liebhaber übe diese auch mit der linken Hand und spiele selbige mit beyden Händen im Unisono, wie auch die in diesem andern Theile im 1ten Abschn. Cap. II. § 27. befindliche Ton-Folgen aller dur und moll Ton-Arten.

13) Die Septime kommt hier auch etliche mal vor. Von der Septime, welche sich, wie hier Tact 55 und ferner, über einer stehenden Note befindet, wollen wir hier nichts sagen, weil sie keiner Præparation bedarf. Lasset uns aber diejenige Septimam ein wenig betrachten, welche zu ihren Neben-Ziffern nebst der Terzie entweder die 5 oder die 8, oder auch diese beyde Intervalla zugleich hat. Von der über sich resolvirenden grossen Septime haben wir hier kein Beispiel. Die Septime, wenn sie ein Nachschlag der Octave ist, befindet sich hier Tact 43 und macht keine Schwierigkeit. Wir haben hier vornemlich mit der Septime zu thun, die einer Vorbereitung und Resolution bedarf. Tact 19 hat *g* die Septime, die sich gleich in Sextam resolviret, sie ist im vorigen Tact in der untersten Stimme bey *fis* präpariret, bleibt darinnen liegen und resolviret auch darin. Tact 20 hat *a* wieder 76: damit nun diese 7 möchte präpariret werden, so müßte die Octave zum Sexten-Griff zu *g* genommen werden, denn wer hier die Sexte verdoppelte, der bekäme keine präparirte Septime zu *a*. Tact 62 hat der Griff $\frac{6}{2}$ zu *H* die Octave bey sich haben müssen, um die 7 zu *cis* zu präpariren, und damit nun die Resolution in derselben Stimme geschehen möchte, so hat hier der Sexten-Griff zu *A* auch ganz vollstimmig seyn müssen. Tact 67 hat *cis* 76. Im vorhergehenden Sexten-Griff zu *b* dürfte (um, in Ansehung des vorigen Griffs zu *a*, die Octaven zu vermeiden) die Octave (wodurch sonst die Septime zu *cis* wäre bereitet worden) nicht mitgenommen werden, und doch mußte die 7 präpariret werden; daher bedienet man sich in solchem Fall dieses Vortheils, daß man nemlich erstlich die Sexte verdoppelt, hernach aber in eben der Stimme die Octave nachschläget, alsdenn ist die 7 doch, ehe sie eintritt, präpariret, wie Tact 67 geschehen ist. Hieraus erhellet nun, wie man, so viel möglich, dahin sehen muß, daß die Dissonanzen immer mögen vorbereitet seyn. Die Resolution hat hier auch ihre Richtigkeit, weil die Bass-Note selbige abwartet und nachher eine 6 bekommt. Tact 68 haben wir über *g* wieder eine 7, da denn der Bass die Resolution nicht abwartet. Die Vorbereitung der 7 hat erfordert, daß im Sexten-Griff zu *fis* die Octave liegen geblieben, denn *fis* ist die 7 zu *g*; damit nun diese 7 unter sich resolviren möchte, so hat zum Sexten-Griff zu *cis* die Terzie müssen verdoppelt werden. Tact 74 stehet über *a* eine 7, dieser Septimen-Griff entstehet zwar, wie wir in der 10ten Anmerkung gesehen haben, aus einer Stimmen-Verwechslung, und darf auch nicht wieder angeschlagen werden, allein die Resolution der 7 muß doch richtig geschehen, wie hier aus der Septime $\frac{7}{2}$ die Sexte *fis* wird.

14) Im 23, 24 und 25ten Tact finden wir die Nona; ihre Præparation ist richtig, sie entstehet hier aus der Terzie der vorigen Bass-Note, Nona, (daß

(daß sie nicht aus der Octave des vorigen Griffes darf präpariret werden, ist Cap. VI. §. 25. bey der Resolution der None gezeiget worden); ihre Resolution ist auch in Octavam in derselben Stimme. Tact 25 wartet der Baß die Resolution der None wieder nicht ab, sondern gehet zu früh herunter nach a mit $\frac{1}{2}$, indessen bleibt die Resolution der g doch ungekränkt, wie aus den ausgefetzten Griffen erhellet, denn da wird aus der None \bar{c} die Octave \bar{h} , welches bey dem heruntergehenden Baß die Secunde anieho ist. Die Verdoppelung der 6 , bey der vor dem Nonen-Griff hergehenden Baß-Note, schicket sich bey einem vierstimmigen Accompagnement am besten.

Beschaffen-
heit der Me-
lodie zu die-
sem Exempel.

Ein Anfänger
muß nicht blo-
de oder furcht-
sam seyn.

§. 3. Nun wollen wir zu diesem Baß eine Melodie setzen für die Violin oder einem andern Instrumente, daran man sich im Tact üben und seine Geschicklichkeit zu pausiren probiren kan. Ich habe der Violin mit Fleiß zuweilen Rückungen und Bindungen gegeben; alles, einem jungen Accompagnisten zu zeigen, wie er sich dadurch in seinem Tact nicht muß lassen irre machen. Wer seinen Baß aus dem vorigen Spho nun inne hat, der hat wenigstens in seiner Einsamkeit doch keine Gelegenheit gehabt, seine Geschicklichkeit im Pausiren zu erfahren, welches hier nun am besten angehen kan. Fehlet ihm etwa hie oder da ein Griff, so corrigire er sich ja nicht, damit er sich dadurch nicht aus dem Tact bringe. Vor allen Dingen muß man alle ängstliche Furcht so bald möglich ablegen (einem Anfänger, sonderlich jungen Menschen, ist dergleichen Furcht bey Ablegung der ersten Probe des Accompagnements nicht zu verdenken, doch hat man ihm selbige, so viel und so bald möglich zu benehmen und überwinden zu helfen), denn Blödigkeit und Furcht sind grosse Feinde, die einem Anfänger, selbst beym größten Fleiß, und wenn er auch seinen Baß auswendig daher schlagen könnte, dermassen confus und verwirrt machen können, daß er dumm und blind davon werden kan, und nicht mehr weiß, wohin oder woher. Ein gefestetes Gemüth schicket sich am besten dazu, als welches auch von allen Musicis erfordert wird; man lasse also seine Fehler unerschrocken vorbey rauschen, genug, wenn man sie nur kennet und nach und nach immer fleissiger und sorgfältiger wird, sie gänglich zu vermeiden. Sonderlich merke man diß, wenn man im Concert accompagniret; denn hier bey unserm Exempel kan ein guter Freund dem andern rathen, einhelfen, nachgeben und forthelfen, welches aber von einer ganzen Versammlung nicht geschehen kan. Die Violin-Stimme zu unserm Baß könnte etwa diese seyn:

Dieses Exem-
pel mit einer
Violin-Stim-
me.

Mäßig geschwinde.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and specific fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1, 7, 6, 5, 4, 3). The exercise concludes with the instruction "Voli subito." at the bottom right.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble staff contains a series of chords and single notes, some marked with 'x'. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6 5 9 8, 6 5 9 8, and 6 5 9 8. The system concludes with a fermata on the bass staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble staff continues with chords and notes. The bass staff has fingerings: 6 5, 6 5, and 6 5 *. The system ends with a whole note in the bass staff labeled "Tasto solo."

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff features chords and notes. The bass staff has a whole note in measure 10, followed by notes with fingerings 6 and *. The system ends with a fermata on the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble staff contains chords and notes. The bass staff has fingerings: 6 6, 6 6, 6 6, and 6. The system ends with a fermata on the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble staff contains chords and notes. The bass staff has fingerings: 6, 4/2, 6, and *. The system ends with a fermata on the bass staff.